RECHERCHES SUR LE PEINTRE THÉOPHANE LE CRÉTOIS

Manolis Chatzidakis

This paper was to have been given by Dr. M. Chatzidakis himself at the Dumbarton Oaks Symposium of May 1968, dealing with Byzantium, "After the Fall of Constantinople," but he was unfortunately unable to attend. However, the Symposium was privileged to hear his paper read by Professor Ihor Ševčenko. It appears here with additions and changes by the author.

CONTENTS

Première Partie

La Vie—L'Oeuvre

I. INTRODUCTION

Un des traits dominants de l'histoire de l'art du Sud-Est européen après la prise de Constantinople (1453) est la fidélité de la peinture, tant la peinture murale que celle des icones portatives, aux principes esthétiques ainsi qu'aux procédés techniques de l'art médiéval tel qu'il était exercé dans ces régions, au moins jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. A la suite de cette constatation de base, sur laquelle aucune objection n'a jamais été exprimée, on a le droit de parler d'une certaine unité dans l'art, qui dépasse les frontières nationales à l'intérieur de cette partie de l'Europe. L'expansion d'une sorte de "koinè", d'un langage artistique commun, est due à plusieurs raisons. D'abord, les peuples de cette région sont les héritiers, à divers degrés, de l'immense fond commun de la civilisation byzantine, ce qui constitue une condition *sine qua non*; de plus, ces peuples sont orthodoxes et, par conséquence, liés à certains principes esthétiques comme à des vérités dogmatiques. En outre, la prédominance tant spirituelle que politique de l'Eglise orthodoxe, avec à sa tête le patriarcat grec de Constantinople, s'impose. Par le truchement des prélats en tête des églises locales, l'Eglise devient un facteur important pour l'unité de leur vie religieuse, qui s'exprimait, en partie, par le moyen de la peinture religieuse. Un autre facteur important d'unité est le Mont-Athos en tant que foyer religieux et culturel, qui, par son immense prestige dans le monde orthodoxe, a contribué d'une manière décisive à la diffusion—entre autres—d'un certain genre de peinture d'après lequel avaient été décorées ses églises, ses chapelles et ses réfectoires[1]. Il serait donc d'un intérêt plus général de préciser les aspects de cette peinture, qui est loin d'être uniforme, et de désigner les personnalités artistiques qui ont contribué à la formation de cet art, qui ont su lui donner sa forme et son esprit, établir ses procédés techniques, développer son iconographie. Ce sont les peintres venus de l'île de Crète qui, les premiers, ont su répondre par leur œuvre aux aspirations artistiques ainsi qu'aux conceptions théologiques du monde orthodoxe de l'époque, de telle sorte que leur œuvre s'élève au niveau d'un art canonique qui sert de modèle pour les temps qui suivront.

[1] Sur l'art grec de cette période, v. surtout A. Xyngopoulos, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν (Athènes, 1957). V. aussi M. Chatzidakis, "Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine", dans *1453–1953. Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople* (= *L'Hellénisme contemporain*, fascicule hors série) (Athènes, 1953); *Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques*. Rapport pour la séance plénière du 1er Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes (Sofia, 1966) (= *Etudes historiques*, 3), par M. Chatzidakis (Grèce), Sr. Petković (Yougoslavie), V. Vatășianu (Roumanie), T. Popa (Albanie) et A. Božkov (Bulgarie). Voir A. Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe orientale* (Paris, 1968), p. 87–97; St. Runciman, *The Great Church in Captivity. A Study of the Patriarchate of Constantinople* (Londres, 1968).

Nous tâcherons, dans cet exposé, de déterminer la personne et l'œuvre du personnage principal de ce groupe crétois, de discerner certains traits particuliers de son art, enfin, et surtout, de nous mettre en contact avec son œuvre.

C'est le moine Théophane de Crète qui fait figure de chef de cette école[2]. Son nom est resté dans la tradition orale et écrite du Mont-Athos. Les "Guides de la peinture" se refèrent souvent à son art, et son nom y est le seul nom d'artiste cité à côté de celui de Pansélinos[3], qui symbolisait pendant des siècles le grand maître en peinture.

Le peintre Théophane est un personnage autour duquel se sont accumulées, à côté de sa légende populaire, qui était exacte et authentique, un bon nombre d'erreurs d'origine érudite. Tout renseignement d'archives faisant défaut, on était obligé de recourir aux seules indications épigraphiques et autres, qui étaient fort maigres (cinq en tout) et qui, en plus, donnaient lieu à des incertitudes et à des confusions (App., nos. 1–3, 8 et 18). Dans l'une il était nommé Théophane Strélitzas, dans l'autre Théophane Bathas, dans une troisième Théophane le moine[4]. D'autre part, on avait lu aussi le surnom Bathichas (Μπαθήχας) (App., no. 18). Un peintre du nom de Théophane avait travaillé au katholikon du couvent de Xénophon en 1563[5]. Etait-ce le même peintre? Enfin, combien de personnages étaient-ils cachés sous ces vocables? En plus, Théophane devait avoir des enfants, devenus peintres eux aussi. Mais combien étaient-ils? Un ou deux? Par une heureuse coïncidence, récemment (1963) on a publié de nombreuses notices concernant notre peintre, provenant d'un codex de Lavra au Mont-Athos[6], et, presque simultanément, des informations importantes provenant des livres d'un notaire de Candie, conservés aux Archives de Venise[7]. Cette double source de renseignements positifs peut éclaircir certains points de la vie et de la personnalité du peintre et de ses fils—qui sont, en effet, deux. Résumons les résultats qui découlent du rapprochement des nouveaux éléments des archives avec les données épigraphiques, que l'on doit maintenant regarder sous un jour nouveau.

[2] Sur Théophane, v. les nombreuses remarques, toujours valables, de G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, 2e éd. (Paris, 1960), *passim*; Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 94–113. Son œuvre, surtout dans G. Millet, *Monuments de l'Athos*, t. I (Paris, 1927), pl. 116–151 et 166–168. Voir aussi A. Embiricos, *L'école crétoise, dernière phase de la peinture byzantine* (Paris, 1967), p. 86 et s.; K. Kalokyris, Ἄθως (Athènes, 1963), pl. I, III, 1–2, 8A, 9A, 10–30 et p. 325–330 (résumé en anglais).

[3] Ed. A. Papadopoulos-Kérameus, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ (Saint-Pétersbourg, 1909), p. 237, 246. Dans une Herméneia inédite du Musée Benaki (no. 35) il y a un paragraphe sur "les mesures des Crétois". Une autre Herméneia citée dans Millet, *Recherches*, p. 657, appartenant au monastère russe du Mont-Athos, cite les deux peintres côte-à-côte: Καθὼς ταῖς ηὗρα εἰς παλαιὰς ἑρμηνείας τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Θεοφάνους.

[4] Millet, *Recherches*, p. 659–660. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 125, note 2.

[5] Millet, *Athos*, pl. 187.

[6] V. App., nos. 4–7, 9, 11. Publiés dans A. Lavriotis, Τὸ Ἅγιον Ὄρος μετὰ τὴν Ὀθωμανικὴν κατάκτησιν (Athènes, 1963) (=Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 32), p. 2, note 1.

[7] Voir App., nos. 12–17. Publiés par K. Mertzios, dans Κρητικὰ Χρονικά, 15–16 (1961–1962), 2e partie, p. 228–308. Une première tentative de tirer tous les éléments biographiques possibles de ces documents nouveaux a été faite par M. Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, τοὐπίκλην Μπαθᾶς, Βιογραφικὸς ἔλεγχος (Athènes, 1963). A la famille Strélitzas ou Strilitzas appartiennent aussi deux peintres du XVe siècle, signalés dans des documents: Jean en 1486, et Georges en 1496; v. M. Cattapan, "Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500", Πεπραγμένα Β' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Χανιά, *1966*, t. III (Athènes, 1969), p. 39, nos. 105 et 106. Nous ne sommes pas en état d'établir un lien de parenté entre ces peintres et Théophane, ce qui ne serait pas étonnant.

II. ÉLÉMENTS POUR UNE BIOGRAPHIE

Théophane Strélitzas, surnommé Bathas (Μπαθᾶς), est originaire de la ville de Candie (Hérakleion) en Crète. Sur la date de sa naissance on ne peut que, par conjecture, supposer qu'elle doit avoir eu lieu dans les quinze dernières années du XVe siècle[8]. Sa première œuvre connue, l'église du monastère de Saint-Nicolas Anapavsas aux Météores, est datée de 1527 (App., no. 1). A ce moment il est moine, mais il doit avoir déjà deux enfants d'un mariage sur lequel nous ne savons rien. Huit ans après, en 1535, il se trouve au Mont-Athos, au monastère de Lavra, où il exécute la décoration du grand katholikon (App., nos. 2 et 3). En 1536 le "très honorable maître Théophane" est installé dans le monastère de Lavra avec ses deux enfants (App., no. 4). Il y est signalé encore deux fois en 1540: en février il étend ses droits sur d'autres domaines du monastère de Lavra, pour la durée de sa vie (App., no. 5); en octobre il achète deux *adelphata* pour ses deux enfants et un troisième pour la personne qui va les "enterrer" (App., no. 6). Il en ressort qu'à ce moment, en 1540, il forme le dessin pour lui-même et pour ses enfants (qui doivent avoir dépassé l'un la treizième, l'autre la quinzième année) de mener la vie monastique au Mont-Athos jusqu'à la fin de leurs jours. Pourtant, après trois ans, en 1543, Théophane quitte le monastère de Lavra, qui doit être trop éloigné, pour s'installer avec ses enfants dans un kellion du même couvent, mais à Karyès, qui est le centre administratif de la communauté hagioritique (App., no. 7). En 1545–1546 il exécute, en collaboration avec son fils aîné Syméon, les peintures murales du katholikon du couvent de Stavronikita (App., no. 8).

La dernière mention de Théophane dans les notes du codex de Lavra est celle du mois d'août de 1559, d'après laquelle le kellion de Karyès où demeurait "kyr Théophane le peintre" est cédé à un autre moine (App., no. 11). Il semble donc qu'en 1558, mais à une date très proche de la fin de cette année ou au début de l'année 1559, après au moins vingt-quatre années de vie athonite et à un âge avancé (60–75 ans), Théophane quitte la Sainte-Montagne pour rentrer dans sa ville natale de Candie, en Crète, et y mourir. En effet, le 24 février de l'année 1559, un notaire rédige son testament, et le jour même notre peintre doit avoir fermé les yeux, car le même notaire rédige, à la même date, l'inventaire de ses biens—deux documents importants mais malheureusement perdus. Ses enfants, les moines Syméon et Niphon-Néophyte, âgés alors de trente à quarante ans, héritent d'une certaine fortune en biens meubles et continuent leur carrière de peintre en se déplaçant continuellement (App., nos. 12–17). Nous en reparlerons.

Par cette simple énumération des faits nous pénétrons jusqu'à un certain point dans les secrets de l'évolution d'une famille de moines et d'artistes, d'une constitution assez spéciale. Mais, en tout cas, nous sommes maintenant fixés sur certains points de la vie du maître Théophane et de ses deux enfants.

Avant de passer à l'œuvre même de l'artiste, nous voudrions nous arrêter un moment sur la personne de Théophane, telle qu'elle apparaît maintenant à travers les documents, ainsi que sur son éducation. Il a l'air d'un bon père de

[8] Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης, p. 7–8.

famille qui prévoit tout, qui donne un métier à ses enfants et qui, malgré sa condition de moine, s'arrange pour mettre de côté une somme d'argent non négligeable; il est ainsi en état de prêter à l'un de ses confrères à Candie un ducat d'or et cinq hyperpères—en acceptant que son confrère, alors en difficultés pécuniaires, lui donne en hypothèque 35 poncifs et 2 litres et demi d'essence de térébenthine (App., nos. 14 et 17), à savoir ses propres moyens de travail, qui sont d'une valeur dépassant de beaucoup la somme empruntée. Ce qui est assez étonnant, car lui même, par son testament, lègue à son notaire dix ducats comme récompense et soixante ducats "pour le salut de son âme" (App., no. 12).

A côté de ces traits de caractère—qui ne sont pas spécialement sympathiques—Théophane ne paraît pas particulièrement instruit. L'inscription dédicatoire de Saint-Nicolas des Météores (1527) (App., no. 1), joliment calligraphiée, reflète sûrement le degré d'instruction médiocre du donateur principal pour la décoration de peintures, qui est le hiérodiacre Kyprianos. Les deux autres donateurs, l'archevêque Denys de Larissa et le hiérodiacre Nikanor, exarche de l'évêché de Stagai, qui avaient construit l'église, étaient morts depuis longtemps[9]. L'inscription est pleine de fautes d'orthographe, de même que les textes écrits sur les rouleaux tenus par les saints. L'instruction de notre peintre ne doit pas être meilleure, car la signature même n'est pas seulement d'une mauvaise orthographe, mais elle a aussi des fautes de syntaxe criantes. Au contraire, la dédicace de Lavra (1535), archaïsante et presque correcte, est due sûrement à l'athénien Néophyte, archevêque de Véria[10], qui y est aussi indiqué comme le mécène et figure à côté d'une autre inscription, en trimètres irréguliers, également archaïsante (App., nos. 2, 3).

Si les notions grammaticales de Théophane laissent à désirer, ses connaissances du métier de peintre se montrent, dès sa première œuvre connue (1527), fort solides (fig. 1–15). Auprès de qui at–il pu apprendre son métier ? Nous ne pouvons répondre à cette question que d'une manière générale. D'après des recherches récentes dans les archives de Venise, il est certain que, dans la seconde partie du XVe siècle, un groupe important de peintres se trouvaient installés et travaillaient à Candie. La qualité de leur œuvre leur avait conféré, dès cette époque, une certaine renommée dans des milieux aussi bien orthodoxes que catholiques, au moins comme peintres d'icones portatives. Parmi ces artistes, qui dépassent la cinquantaine, figurent André Ritzos, André Pavias, Nicolas Zafouris, Nicolas Ritzos (fils d'André), tous déjà connus par

[9] Voir N. A. Bees, "Prosopographisches, Hagiologisches und Kunstgeschichtliches über den hl. Bessarion, Metropoliten von Larissa († 1540)", *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 4 (1923), p. 377 et 395.

[10] Sur ce prélat nos renseignements sont pauvres et confus. Un métropolite Néophyte de Véria a été obligé de démissionner en 1490, d'après S. Eustratiadès, Ἱστορικὰ μνημεῖα τοῦ Ἄθω, Ἑλληνικά, 3 (1930), p. 46, no. 7. La vie de Saint Denys de l'Olympe (Ἀκολουθία τοῦ ὁσίου ... Διονυσίου .... [Constantinople, 1816], p. 30), nous informe que, après le refus du saint d'accepter son élection, on élut, à sa place, "un Athénien qui s'appelait Néophyte, que l'on a renvoyé après quelques années" (ἐχειροτόνησαν Ἀθηναῖον τινά τὴν κλῆσιν Νεόφυτον, τὸν ὁποῖον μετὰ χρόνους ἐκάθηραν). Malheureusement les dates de Saint Denys ne sont pas précisées. Voir S. Stamoulis, Συμβολὴ εἰς τὸν κατάλογον τῶν ἐπισκόπων Βεροίας καὶ Ναούσης, Ἐπετηρὶς Μεσαιων. Ἀρχείου Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, 12 (1962), p. 49. Un autre (?) Néophyte serait mentionné en 1555, *ibidem*. Je remercie le Directeur du Centre d'Etudes médiévales de l'Académie d'Athènes, M. L. Vranoussis, pour son aide amicale.

leur œuvre signée. Nous sommes donc en mesure actuellement d'évaluer l'apport de ces peintres à la formation de la peinture crétoise au XVe siècle[11]. Théophane sort donc d'un milieu qui pouvait lui donner une formation artistique solide, dont le trait dominant serait qu'elle reste plus ou moins conforme à la tradition de la grande peinture byzantine des derniers siècles. La décoration d'une chapelle de la Vierge, dans le petit village de Hagia-Paraskévi, compte parmi les rares exemples de peinture murale de l'époque, que nous pouvons citer sur le sol de l'île (fig. 117 et 118). Elle nous permet au moins d'imaginer ce qu'était l'art plus développé des régions centrales de l'île. De plus, ces peintures nous enseignent que l'art du portrait, dont Théophane donne des preuves intéressantes à Anapavsas et à Lavra (fig. 113–116), était déjà florissant[12].

Pourtant, nous ne sommes pas encore en état de délimiter les étapes de la formation de cette école crétoise qui fait son apparition en plein développement avec Théophane en 1527, ni de trouver les vrais maîtres de Théophane, car des chaînons décisifs nous font actuellement défaut.

III. ESSAI D'UN INVENTAIRE DE L'ŒUVRE

L'œuvre de Théophane est un problème qui demande encore à être élucidé. En effet, pour une période d'activité d'un artiste, qui a duré au moins trente-trois années (1527–1559), les trois décorations d'églises qui lui sont attribuées avec certitude par des inscriptions, représentent un nombre trop restreint. On a déjà proposé d'ajouter à son œuvre deux ensembles de peintures murales au Mont-Athos, ceux des réfectoires de Lavra et de Stavronikita[13]. Nous tâcherons maintenant d'en augmenter la liste, sans prétendre naturellement épuiser le sujet, car il y a encore aussi des difficultés d'ordre pratique. Par exemple, au Mont-Athos même, deux grands ensembles, qui se prêteraient par leur date ainsi que par leur importance à une investigation de ce genre, sont presque complètement repeints: les églises des monastères d'Iviron et de Koutloumous.

A. Peintures murales signées

1. Saint-Nicolas Anapavsas aux Météores. Il s'agit d'un petit monastère, maintenant désert, construit sur un rocher, donc constitué d'un bâtiment unique en forme de tour (fig. 1), dans l'étage duquel deux pièces contiguës, de dimensions restreintes, servent de naos et de narthex. L'église est constituée de deux parties: a) une nef étroite voûtée, à laquelle s'ajoute une calotte appuyée

[11] Voir M. Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque, précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu' à 1500", dans *Venezia e il Levante fino al 1500*, I° Congresso internazionale di studi della civiltà veneziana, Istituto G. Cini, Giugno 1968, ed. A. Pertusi (Florence, sous presse).

[12] G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, t. II (Venise, 1908), p. 337, no. 43, pl. 13, 2 (en couleurs): le prêtre Georges Varouchas et sa femme, donateurs de l'église. Remarques sur les peintures: Chatzidakis, "Contribution", p. 12, fig. 9; Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 89. Voir Kalokyris, Ἄθως, pl. 7, (par erreur attribuées à une autre église). Cf. Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque", (sous presse).

[13] Voir *infra*, notes 24 et 30.

sur quatre arcs qui élargissent l'espace (fig. 2, 4, 5); b) un narthex plus large que l'église (fig. 13–16 et 99). Leur décoration avec peintures murales est la première œuvre connue et signée de Théophane, datée de 1527 (App., no. 1; fig. 14); elle est aussi la première décoration murale exécutée dans les couvents des Météores, modeste de dimensions, mais inaugurant la série des grands ensembles du XVIe siècle. En même temps elle marque, autant que nous le sachions, la première apparition des artistes insulaires dans la Grèce continentale[14].

La distribution des sujets sur la voûte du naos et les murs des deux parties est plus ou moins éloignée des canons établis par une pratique de plusieurs siècles dans les églises byzantines; on pourrait attribuer ce relâchement d'une part à l'aménagement spécial des lieux, peu conforme aux types d'églises communs, et, d'autre part, à un défaut d'expérience aussi bien de la part du prélat—dont nous avons signalé plus haut l'état médiocre d'instruction—que de la part du jeune artiste qui donne, dans cette première œuvre, l'impression d'être un habile peintre d'icones plutôt qu'un artiste habitué au travail sur des grandes surfaces. Malgré l'exiguïté des lieux, on veut tout y mettre: il y a dans l'église huit grandes fêtes (Annonciation [fig. 2], Nativité [fig. 8], Présentation, Baptême, Jésus parmi les Docteurs, Transfiguration, Résurrection de Lazare [fig. 9], Entrée à Jerusalem [fig. 10]), mais seize scènes de la Passion et de la Résurrection: Cène, Lavement, Prière dans le Jardin (fig. 4), Reniement de Pierre, Anne et Caïphe, Pilate, Couronnement d'épines, Flagellation (fig. 11), Chemin de Croix, Crucifixion, Descente de Croix (Thrène), Gardes au Tombeau, Saintes Femmes au Tombeau, Descente aux Limbes (fig. 12), Ascension, Pentecôte. Dans l'église même on représente aussi l'Entrée de la Vierge au Temple et la Dormition de la Vierge (fig. 5). La calotte contient, outre le Pantocrator, une Divine Liturgie et des prophètes (fig. 6, 7); les quatre évangélistes figurent sur les pendentifs (fig. 2, 4). Dans le narthex on trouve de la place pour sept miracles et, en outre, la Samaritaine—en frise continue—ainsi que la Dormition de saint Nicolas entre plusieurs autres scènes (fig. 15). Le Jugement Dernier couvre tout un mur et déborde sur les murs attenants (fig. 14). La Dormition de saint Ephraim et la scène, plutôt rare, où Adam donne des noms aux bêtes (fig. 99), couvrent une des parois du narthex.

Le résultat d'une telle abondance de thèmes, étalés sur des surfaces relativement restreintes, est que toutes les scènes, sauf un petit nombre placé sur la voûte de l'église et le grand Jugement Dernier du narthex, ne dépassent pas les dimensions d'une icone normale, et sont exécutées avec la finesse de la peinture de chevalet. En plus, cette abondance a amené à un genre de disposition qui indique un certain manque de souci non seulement pour la cohérence des cycles illustrés mais aussi pour l'organisation raisonnée des surfaces—qui sont,

[14] Ces peintures n'ont pas encore fait l'objet d'une étude particulière; v. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 96–100. Douze belles reproductions en couleurs se trouvent dans un calendrier de la Banque Commerciale de Grèce pour l'année 1968, accompagnées d'un texte de A. Xyngopoulos. Le bâtiment et les peintures ont été consolidés en 1962 par le Service Archéologique (Restaurateur, M. Ph. Zachariou); v. Kalokyris, "Ἄθως, pl. 9 A, 10–18 A, 19–20 A (avant restauration). Le déplacement du peintre Xénos Digénis, originaire de Mouchli (Péloponnèse) et venant de Crète en Etolie en 1491 pour y travailler, ne doit pas être mis au compte du rayonnement de la peinture crétoise. Voir M. Chatzidakis, "La datation d'une icone de Castoria", Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 4e série, 5 (1969), p. 303–307.

par elles-mêmes, plutôt malencontreuses, car le bâtiment doit s'adapter à la formation du rocher qui lui sert de support.

2. L'œuvre majeure signée par notre peintre est la décoration du grand katholikon du monastère de Lavra, au Mont-Athos, éxécutée huit ans après Saint-Nicolas, en 1535[15]. La grande église triconque date de la seconde moitié du Xe siècle. La coupole a été refaite au XVIIe siècle, après un tremblement de terre, et l'une des grandes chapelles cruciformes a été décorée par Frangos Katélanos, en 1560. Malheureusement, les peintures murales du katholikon, qui, d'après la dédicace (App., no. 3, l. 3–6), doivent couvrir une couche de peintures plus anciennes, probablement du XIVe siècle[16], ont été elles-mêmes en grande partie et plusieurs fois retouchées, ce qui a déformé, par endroit, leur caractère original. L'église est une des plus vastes du Mont-Athos, ce qui permet de déployer certaines compositions à une grande échelle, et d'enrichir les cycles iconographiques. Une petite partie seulement, qui n'était pas fortement retouchée, a été consolidée et nettoyée, la zone qui se trouve au-dessous de la Descente aux Limbes (fig. 17–22), mais cela suffit pour pouvoir saisir le vrai visage de l'art de Théophane dans son aspect original[17].

En conséquence, l'envergure de cet ensemble est tout autre que celle d'Anapavsas. Ici les cycles iconographiques sont cohérents et parfaitement organisés par rapport à la fonction de chaque partie de l'église. Les thèmes qui occupent les points principaux—Transfiguration et Descente aux Limbes, placés dans les demi-coupoles des bras latéraux[18], et la Dormition de la Vierge sur le mur ouest[19]—sont amplifiés pour remplir l'espace énorme qui leur est consacré. Pourtant, on y persévère dans la tendance à multiplier les scènes, que nous avons constatée déjà à la chapelle des Météores. A Lavra aussi on développe en détail tous les cycles, le cycle Eucharistique, ceux des Fêtes, de la Passion et de la Résurrection du Seigneur, ceux des Miracles et des histoires de l'Ancien Testament; le tout enrichi de scènes d'un sens théologique ou dogmatique particulier, comme les images des Conciles, du Rétablissement des icones[20], etc. Cela amène, naturellement, à un grand morcellement des surfaces, ce que les vastes dimensions de l'architecture permettent; et, de la sorte, la coordination de la peinture avec l'espace et les formes du bâtiment n'en souffre pas.

Au contraire, notre peintre fait montre ici d'un sens admirable de la fonction particulière de la peinture monumentale, héritage de la meilleure tradition byzantine. D'abord, c'est le traitement de l'espace pictural dans les compositions: les figures se projettent sur un fond noir uni et, de cette manière, d'une

[15] Voir App., nos. 2 et 3. Millet, *Athos*, pl. 115–139. Voir aussi *supra*, p. 312, note 2. H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, 2e éd. (Leipzig, 1924), p. 277–278 et *passim*.

[16] A. Xyngopoulos, "Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos", *Byzant. Zeitschr.*, 52 (1959), p. 61–67, partic. p. 62–64, pl. IX.

[17] Ces travaux ont été efféctués en 1962 par le Service Archéologique (restaurateur, M. Ph. Zachariou). Deux planches en couleurs, après nettoyage, dans Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης. V. Kalokyris, Ἄθως, pl. 8, 22, 25.

[18] Millet, *Athos*, pl. 123.1, 129.1.

[19] *Ibid.*, pl. 129.2.

[20] Brockhaus, *op. cit.*, fig. 6, p. 63, 65–67 et *passim*. Voir F. Fichtner, *Wandmalereien der Athosklöstern* (Berlin, 1931).

part les couleurs, plutôt ternes, ressortent toutes nettes, et d'autre part les figures et les formes, fermement modelées, fonctionnent en relief (fig. 23, 24), tandis que l'ensemble de la composition reste visuellement sur un plan. Ainsi l'image ne dérange pas, par une fausse illusion de troisième dimension, la fonction du mur décoré en tant que support. C'est la manière, encore, dont les figures et les compositions non seulement s'y adaptent, mais aussi soulignent l'importance des formes architecturales. Il suffirait de signaler la disposition grandiose des scènes dans les demi-coupoles des bras latéraux; non seulement l'axe y ressort par la figure dominante, à la place centrale, mais aussi la cavité sphérique trouve un appui solide dans son rang inférieur: des scènes se succèdent dans une frise sans discontinuité, tandis que partout ailleurs les scènes sont séparées les unes des autres par des bandes rouges[21].

3. Le troisième monument que Théophane a décoré, mais cette fois en collaboration avec son fils Syméon, c'est le katholikon du couvent de Stavronikita, reconstitué vers 1541 par le patriarche Jérémie Ier. D'après une notice, le 17 janvier 1546 se termine la décoration de l'église, qui est la plus petite des couvents du Mont-Athos (App., no. 8). Après des incendies répétés, les peintures ont été parfois repeintes et parfois seulement retouchées[22], et les travaux de nettoyage et de consolidation du Service Archéologique ne sont pas encore achevés[23] (fig. 49–52). Cette décoration, qui est la moins homogène parmi celles attribuées à Théophane, pose aussi le problème essentiel de la distinction, dans ce cas particulier, de la main du père de celle du fils. La réponse n'est pas facile, car nous ne connaissons pas actuellement d'œuvre signée par Syméon seul.

B. Peintures murales attribuées

Voyons maintenant ce que nous pouvons attribuer, sans grand risque de nous tromper, à notre peintre dans le domaine de la peinture murale.

4. Restons d'abord à Stavronikita. Il est plutôt aisé d'attribuer à la même équipe qui à travaillé au katholikon ce qui reste de l'ancienne décoration dans le réfectoire du même monastère, qui fut restauré en 1770 car il se trouvait alors dans un état de ruine[24]. Avec un goût inattendu pour la "ruine", en 1770 on a conservé pieusement ce qui subsistait de l'ancien réfectoire, à savoir l'abside avec une partie du mur sud attenant, ainsi qu'une petite chapelle dédiée à saint Jean-Baptiste. Toutes ces parties conservent les peintures originales, qui sont particulièrement précieuses car elles n'ont pas été re-

[21] Millet, *Athos*, pl. 116.1-2, 129.1.

[22] *Ibid.*, les pl. 167.3 et 168.3 ne reproduisent que deux scènes du naos.

[23] Chatzidakis, ‛Ο ζωγράφος Θεοφάνης, p. 14. Les travaux ont été effectués pendant les années 1963 et 1964, sous la direction de M. Ph. Zachariou.

[24] L'inscription de 1770 (G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos* [Paris, 1904], no. 211) mentionne: "...ἐρείπιον τὸ πρῶτον οὖσα ἀνεκαινίσθη...". Millet, *Athos*, p. 62: "Trapéza, pas de date", pl. 166, 167.1, 2. Nous avons déjà fait cette attribution (Chatzidakis, ‛Ο ζωγράφος Θεοφάνης, p. 14), et en même temps aussi A. Xyngopoulos, "Mosaïques et fresques de l'Athos", *Le Millénaire du Mont Athos, 963–1963*, t. II (Venise-Chevetogne, 1964), p. 258–259. Voir Embiricos, *L'école crétoise*, p. 105 et s.

peintes[25]. L'abside offre un modèle de composition de diverses scènes claire et austère, équilibrée sur l'axe de la demi-coupole (fig. 54). Elle est dominée par la figure de la Vierge, en buste, au sommet, et surtout par une Cène monumentale. La fenêtre, qui est surmontée d'un Mandilion, est flanquée de deux miracles, la Pêche miraculeuse et les Cinq pains, et de deux couples de saints prélats, Nicolas et Basile, Chrysostome et Grégoire, mais en habit d'anachorètes. Sur le mur sud figurent encore quatre saints anachorètes, Antoine, Euthyme, Sabbas et Théodose (fig. 55). Au-dessus s'allongeait, dans une frise de scènes continues, l'illustration de l'Hymne Acathiste, dont il subsiste les deux Annonciations. Le troisième rang n'existe plus. La petite chapelle est décorée de scènes de la vie du Prodrome, des figures du prophète Élie, des apôtres Pierre et Paul, de saint Jean-l'Aumônier, de saint Grégoire et d'autres. Sur le plafond figure l'Ange du Grand Conseil. Ces peintures, bien conservées, sont repeintes par endroits.

Aucune indication épigraphique ou autre n'existe sur les peintures du réfectoire, mais leur attribution et leur date ne peuvent pas être mises en cause. La comparaison des photographies que nous publions (fig. 56–61) est, pensons-nous, convaincante, et nous dispense d'analyses superflues.

5. Revenons à Lavra. Nous avons ailleurs rattaché la décoration du réfectoire à Théophane, en nous appuyant surtout sur des données d'une iconographie spécialement théophanienne. Il s'agissait de certaines figures-types, extraites des Innocents de Lavra et employées ici pour la représentation des bourreaux. Ces figures, empruntées par Théophane à une gravure de Marcantonio Raimondi[26], avaient été adaptées à sa manière. Le réfectoire (Trapéza) est un vaste bâtiment cruciforme dont les longues surfaces intérieures, ainsi que la façade principale, sont couvertes de peintures murales[27] (fig. 30-31). A cause de la proximité des cuisines, les peintures de l'intérieur ont été assez détériorées et, par conséquence, plusieurs fois retouchées et, par endroits, complètement repeintes. Un nettoyage partiel effectué à l'occasion du millénaire du Mont-Athos, en 1963, a donné quelques preuves, mais insuffisamment convaincantes, que dans leur état actuel elles présentent leur aspect sûrement original (fig. 26–29).

Il n'y a aucune indication épigraphique directe sur la date de ces peintures. Une représentation à la façade, sous un auvent en charpente, de date incertaine à cause de repeints, est accompagnée d'une inscription qui nomme le métropolite Gennadios de Serrès, comme *ktitor* du réfectoire[28] (fig. 30). D'après une autre inscription, on doit aussi au même prélat la restauration de la tour dite de Tzimiskès, en 1522[29]. Ce qui n'est pas suffisamment clair, d'après ces

[25] Elles ont été consolidées dans l'abside et débarassées de la couleur bleue postérieure qui couvrait la couleur noire du fond original. Voir planche en couleur, avant restauration, dans P. Mylonas, *Athos. Forms in Sacred Space* (Athènes, 1965), pl. 12. Celles des côtés ont été débarrassées dans leur partie inférieure d'un enduit de chaux. Travaux sous la direction de M. Ph. Zachariou, en 1963. Voir M. Chatzidakis, dans *Propyläen-Kunstgeschichte*, t. 3: *Byzanz und der christliche Osten* (Berlin 1968), p. 239, fig. 184.

[26] V. *infra*, p. 331.

[27] Millet, *Athos*, pl. 140–151.

[28] Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, no. 397.

[29] *Ibid.*, no. 411. Voir aussi P. Papageorgiou, in *Byz. Zeitschr.*, 3 (1894), p. 250. A. Papadopoulos-Kérameus, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, t. I (Saint-Pétersbourg, 1891), p. 346: Gennadios de Serrès y est mentionné en 1522.

données, c'est si l'on doit attribuer à ce même prélat les peintures murales aussi, comme on a prétendu. Dans ce cas, la date des peintures remonterait à l'an 1512 (ou 1522), ce qui s'avère impossible à cause de leurs affinités avec l'iconographie spéciale de Théophane, mentionnée plus haut. D'autres indications contradictoires amènent à dissocier l'œuvre de Gennadios de la décoration en peinture[30]. En tout cas, puisque cette décoration ne peut pas être antérieure à l'œuvre de Théophane et, en plus, puisque nous savons maintenant que Théophane habitait le monastère de Lavra depuis 1536, il est plutôt probable que notre peintre a participé à la décoration de cet ensemble très étendu.

La décoration du réfectoire est essentiellement constituée dans l'abside par la Cène et dans la grande nef par de longues frises de saints moines dans le bas, par une seconde zone avec des scènes de ménologes, ainsi que par une troisième illustrant les 24 strophes de l'Hymne Acathiste et la Vie de la Vierge (fig. 31). D'autres compositions, de dimensions énormes, ornent les autres murs: le Jugement Dernier, qui se déploie sur trois murs, la Dormition de saint Athanase (fig. 32), calquée sur la Dormition d'Ephraim, que notre peintre avait déjà composée à Anapavsas, plusieurs autres histoires tirées de l'Ancien Testament (Abel, Sacrifice d'Abraham, etc.) et, enfin, des représentations dogmatiques: la Vigne, l'Arbre de Jessé, où figurent entre autres des philosophes antiques[31] (fig. 33), l'Echelle spirituelle, etc. On pourrait dire, d'une manière générale, que la décoration du réfectoire complète celle du katholikon.

[30] Sabbas, l'auteur d'un Προσκυνητάριον, publié en 1780, a contribué par ses expressions vagues à un certain malentendu. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 103 et s., a élucidé le vrai sens de ce texte plutôt populaire: la peinture dont Sabbas parle (καί τὴν ἐζωγράφησε μὲ θαυμασίαν ζωγραφίαν), se rapporterait au nouveau plafond et pas aux peintures murales que le même Sabbas caractérise, dans le même paragraphe, de "très anciennes" (ἀρχαιοτάτην). Les sources de l'auteur de ce Proskynitaire ne sont pas connues, car diverses notices dans des codices de Lavra, notées dans a) Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, p. 128, et b) Sp. Lavriotis, Ἀναγραφαὶ ἐγγράφων Μ. Λαύρας, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 7 (1930), p. 408 (v. M. Gédéon, Πατριαρχικαὶ Ἐφημερίδες [Athènes, 1936], p. 31), sont d'accord qu'un tremblement de terre serait survenu en 1585, qui aurait causé des dégâts à la coupole du katholikon, ainsi qu' aux trois coupoles qui couvraient la Trapéza dès le temps d'Athanase (τότε ἔπεσαν καὶ οἱ τρεῖς κουμπέδες τῆς κοινῆς τραπέζης [Lavriotis]; ἐξεσκεπάσθη καὶ ἡ τράπεζα [Millet]). Aucune notice ne mentionne des peintures. L'une mentionne, en plus, que l'année suivante (1585 ou 1586) le métropolite de Serrès Gennadios a arrangé la Trapéza comme elle apparaît maintenant (τὴν ἐποίησε τὴν τράπεζαν καθὼς τώρα φαίνεται [Lavriotis]). Comme un prélat du même nom est mentionné en 1582 (S. Eustratiadis, dans Ἑλληνικά, 2 (1929), p. 371), il paraît fort probable que tant l'auteur de cette notice que Sabbas ont été induits en erreur, surtout par la présence de Gennadios en tant que *ktitor* sur la façade de Lavra: il tient entre les mains un modèle de la Trapéza, sans coupoles, ce qui indique son intervention sur le bâtiment mais pas sur les peintures (v. notre fig. 30). Il serait donc prudent de ne pas prendre à la lettre tous ces renseignements, écrits à une date fort éloignée des faits auxquels ils se rapportent, en s'appuyant, semble-t-il, sur des traditions orales. Cf. Lavriotis, *op. cit.*, p. 424. Seule une investigation du bâtiment pourrait éclaircir le problème des transformations successives et celui des rapports entre la décoration picturale et les changements intervenus sur le bâtiment.

[31] Millet, *Athos*, pl. 151.2. La présence des sages et écrivains païens dans, ou sous l'Arbre de Jessé, attestée pour la première fois et répandue pendant le XVIe siècle aussi bien au Mont-Athos qu'en Epire et en Moldavie, a fait l'object de plusieures études. Nous citons: N. A. Bees, "Darstellungen altheidn. Denker und Authoren in der Kirchenmalerei der Griechen", *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 4 (1923), p. 107–128; V. Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes* (Bucarest, 1924); v. *Byz. Zeitschr.*, 40 (1940), p. 321–322. Mais l'origine et le moment de leur apparition restent plutôt indéterminés. On devrait essayer de rattacher cette addition tardive aux influences de la pensée de l'Occident, où le retour des personnages antiques dans des livres populaires, sous des accoutrements contemporains, devient courant à cette époque; v. J. Seznec, *The*

6. Nous oserons encore proposer d'ajouter à l'œuvre de notre peintre un monument hors de la Sainte-Montagne, depuis longtemps attribué à l'école crétoise[32]. Il s'agit du katholikon du couvent principal des Météores, dédié à la Transfiguration du Sauveur, appelé aussi le Météoron, dont la décoration murale anonyme date de 1552, à savoir de six ans après Stavronikita (App., no. 10). Le monastère fut fondé par saint Athanase des Météores (†1383). L'ancienne église (de 1388), du type à croix inscrite, à quatre colonnes, sert de sanctuaire à l'église plus grande, érigée en 1545–1552, du type à croix inscrite avec coupole et conques latérales, dit athonite, pourvue d'une vaste "liti", sorte de double narthex uni[33]. L'ancienne église-sanctuaire est décorée de peintures murales de 1483[34]—sur lesquelles nous reviendrons—, sauf dans l'abside et dans la coupole, qui sont décorées par les mêmes peintres qui ont travaillé dans l'église.

La disposition de la décoration de celle-ci suit les mêmes principes que celle de Lavra; on dirait qu'elle est calquée sur celle du grand monastère athonite. Dans la "liti" du Météoron on a placé les scènes des martyres qui figuraient dans le réfectoire du monastère athonite, mais d'une manière beaucoup plus développée et détaillée. On pourrait noter par-ci par-là des divergences frappantes dans l'iconographie de certaines scènes, comme p.e. celle du Repas d'Emmaüs, où l'on revient au modèle byzantin[35] en ignorant le type créé par Théophane (v. plus loin, p. 331s, fig. 105, 106).

Pourtant, nous pensons que de cette somme de scènes et de figures isolées de saints au moins une partie pourrait être attribuée à Théophane lui-même. Contentons-nous des figures du Pantocrator et de certains prophètes dans la coupole (fig. 86–92); une comparaison avec des figures analogues de Stavronikita, qui est le monument le plus rapproché chronologiquement, sera, espérons-le, convaincante (fig. 93–97). Ce ne sont pas seulement les procédés impeccables, plutôt linéaires, pour rendre le modelé, accusé mais un peu dur, qui sont les mêmes dans les deux monuments jusqu'aux moindres détails; ce n'est pas seulement la maîtrise dans le traitement de la riche chevelure, qu'on peut reconnaître dans ces figures; c'est aussi le trait individuel imperceptible, qui distingue chaque personne, qui donne aux visages de Théophane un souffle de vie particulier, un accent de présence immédiate.

Survival of the Pagan Gods (New York, 1961). D'autre part, l'explication du nom énigmatique du sage ΔΑΛΗΔ de Lavra, par Εὐριπίδης, que M. G. Nandris a proposée à partir d'altérations de ce nom remarquées en Roumanie, n'est pas convaincante (v. *Le Millénaire du Mont Athos*, t. II, p. 271 et s.). Voir I. Dujčev, "Die Begleitinschriften der Abbildungen heidnischer Denker und Schriftsteller in Bačkovo und Arbanasi", *Jahrbuch d. Oesterr. Byz. Gesellschaft*, 16 (1967), p. 203–209. D'autre part, il ne paraît pas impossible que le motif des sages se soit introduit dans le thème de l'Arbre de Jessé déjà au XIVe siècle, car ces deux thèmes—sages, Arbre de Jessé—sont associés dans le texte de Paris. gr. 400, de 1344; v. *Byzantion*, 2 (1926), p. 548.

[32] Millet, *Recherches*, p. 660.

[33] N. A. Bees, dans Βυζαντίς, 1 (1909), p. 215. G. Sotiriou, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντ. Σπουδῶν, 9 (1932), p. 394 s., 400, note 1. Travaux de restauration des peintures en 1965: P. Lazaridis, Χρονικά, dans Ἀρχ. Δελτίον, 20 (1965), 2e partie, fasc. II, p. 324, pl. 385–386.

[34] Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 63 s.

[35] Millet, *Recherches*, p. 641.

La présence d'un maître qui dirige les travaux, même dans la coupole, est attestée par de petits signes; par exemple, au-dessous du coude droit du prophète Jérémie, une note tracée au pinceau et à la couleur blanche contient une recommandation: η σαρκα [νὰ] ἔχη ψυμήθη περησότερο καὶ του δανιήλ (mettre sur la chair [de Jérémie] et sur celle de Daniel plus de blanc) (fig. 98). D'autre part, dans la figure du prophète Daniel, qui est l'une des moins heureuses parmi celles de la coupole (fig. 92), la main droite s'est révélée être dessinée deux fois, résultat d'une correction.

Il ne serait pas difficile de reconnaître la main de notre maître dans une bonne partie de scènes et de figures, surtout du naos, dans le Météoron.

La question de la participation de Théophane à d'autres décorations d'églises, au Mont-Athos ou ailleurs, reste ouverte. Pendant le long espace de temps que notre peintre a séjourné à la Sainte-Montagne (1535–1558), les églises suivantes y ont été décorées de peintures murales par des artistes inconnus:

a. 1536. Molivokklissia, près de Karyès, dépendance (métochion) du couvent serbe de Chilandari. L'inscription dédicatoire et les grandes inscriptions sont en slavon, les textes des rouleaux et les noms de saints dans les parties moins en vue, comme les évangélistes sur les pendentifs, sont en grec[36]. Dans certains cas (fig. 25) le peintre grec a laissé les rouleaux blancs, et ils sont restés finalement vides. Oeuvre de dimensions et d'importance réduites, la décoration nous assure qu'elle appartient toute à l'école crétoise et qu'elle a été exécutée sous l'influence directe de Théophane. L'absence de finesses habituelles au peintre crétois impose pourtant une certaine réserve à l'égard d'une possible attribution à ce peintre.

b. 1537. Kellion de Procope, dépendance de Vatopédi[37]. Les peintures sont mal connues, mais, en partie au moins, elles sont l'œuvre de l'école.

c. 1540. Katholikon du monastère de Koutloumous[38]. Les peintures sont repeintes, mais quelques parties près du sanctuaire, restées presque intactes, trahissent un peintre crétois de valeur.

d. 1555. Chapelle de Saint-Georges au monastère de Saint-Paul[39]. Ces peintures se rapprochent de celles de la vieille église de Xénophon (1544), qui appartiennent, autant que l'on peut juger par les quelques parties moins retouchées, à une école assez différente de celle de Théophane.

e. Le grand katholikon du monastère d'Iviron, repeint, de date incertaine[40].

[36] *Idem*, *Athos*, pl. 153–158.

[37] L. Nikolskij, *Istoričeskij očerk afonskoj Živopisi* (Saint-Pétersbourg, 1906), p. 36, 49–53 et 116–124. Voir N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri* (Saint-Pétersbourg, 1915), t. II, fig. 200.

[38] Millet, *Athos*, pl. 159–165.

[39] *Ibid.*, pl. 187–194. Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, p. 148–149, avaient averti que l'inscription dédicatoire, qui contenait le nom du peintre Andronikos Byzagios et la date de 1423, était due au faussaire Simonidis. G. Sotiriou avait discerné sous l'enduit les vestiges de l'inscription originale: la date est 7063 (= 1555), et Millet, *Athos*, p. 62, en avait fait état. Pourtant, on continue encore souvent à citer la date de l'inscription fausse pour dater ensuite, par comparaison, des icones du XVIe siècle comme appartenant au XVe siècle. Cf. Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque", (sous presse).

[40] Pas d'inscription. Millet, *Athos*, pl. 255. On date d'habitude cette décoration de 1592/3 (K. Vlachos, Ἡ Χερσόνησος τοῦ Ἄθω [Volo, 1903], p. 201, Millet, *Athos*, p. 61), ce qui est fort improbable car justement à cette époque le monastère se trouve dans une grande indigence (v. M. Gédéon, Ὁ Ἄθως [Constantinople, 1885], p. 175). L'église est terminée en 1513 (Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, p. 67, no. 220) et il n'est pas probable qu'elle soit restée sans décoration pendant quatre-vingt ans.

Sûrement certaines œuvres de Théophane et de son équipe nous échappent ou, plus probablement, ont été victimes des incendies, aussi bien au Mont-Athos que dans le reste du pays. Un peintre si renommé, qui augmente continuellement sa fortune et qui, finalement, laisse à ses héritiers une bonne somme d'argent, doit avoir exécuté, au cours d'une vie plutôt longue, beaucoup plus que les six ensembles de décoration que nous croyons pouvoir lui attribuer.

C. Icones attribuées

Venons maintenant aux icones que nous croyons pouvoir attribuer à Théophane et à son atelier. Mais, auparavant, il nous faut répondre à une question préliminaire: est-ce qu'un peintre de peinture murale est en état de produire aussi des icones portatives? Par principe rien ne s'y opposerait, mais on n'en avait pas la preuve certaine. Or, maintenant nous l'avons. Les notices du codex de Lavra nous apprennent que le second fils de Théophane, Néophyte (ex-Niphon), qui avait dû, paraît-il, se séparer de la famille installée depuis 1543 à Karyès, revient en 1552 à Lavra pour offrir ses services au monastère en tant que moine du monastère et peintre d'icones. D'après l'accord noté dans le codex, lui, Néophyte, apportera son talent et les couleurs, tandis que le monastère lui cèdera les planches, l'étoffe et l'or (pour le fond) (App., no. 9). Jusqu'à ce jour on connaissait Néophyte seulement comme l'auteur des peintures murales de la métropole de Kalambaka en Thessalie, en 1573, en collaboration avec un autre peintre crétois, le prêtre Kyriazis (App., no. 18). On en conclut maintenant que, comme Néophyte, d'autres peintres aussi peuvent avoir exercé les deux genres de travaux à la fois, le mur et le chevalet. D'autre part, en parlant plus haut de la première œuvre de Théophane aux Météores (1527), nous avons insisté sur le caractère d'icones que présentaient toutes les scènes dans ces peintures murales. On pourrait même penser que Théophane était, en arrivant, un peintre d'icones et que seulement avec le temps son art s'adapta de plus en plus aux procédés et aux exigences visuelles de la peinture monumentale; mais cela n'empêche pas qu'il ait exécuté aussi, en même temps, des icones.

Les groupes d'icones qui nous intéressent ici sont: *1*, ce qui reste de l'ensemble qui décorait l'iconostase du XVIe siècle du katholikon de Lavra, à savoir, les deux icones "despotiques" du Christ et de la Vierge et une série de onze scènes appartenant au Dodékaorton du même iconostase (fig. 34–45); *2*, un ensemble d'icones comprenant actuellement vingt-trois pièces qui ornent l'iconostase (postérieur) du katholikon de Stavronikita (fig. 63–83); *3*, une grande Déisis, constituée actuellement de sept pièces qui ornent l'iconostase du Protaton, à Karyès (fig. 48, 84, 85).

1. Icones de Lavra. Cette série est une des plus belles parmi les icones du XVIe siècle, imposante par le caractère austère et monumental de ses compositions, par la dignité des attitudes et des gestes, par la finesse du coloris et, enfin, par la perfection dans le traitement technique. Ces traits coïncident avec

ceux des œuvres théophaniennes et, en plus, l'iconographie est calquée, dirait-on, sur les mêmes poncifs[41].

La Nativité apparaît à Anapavsas et dans l'une des icones de Lavra (fig. 8 et 35) avec le même type iconographique, bien équilibré et réduit aux épisodes essentiels. La seule différence entre les deux images consiste dans le plus grand nombre des anges et dans la présence du berger musicien sur l'icone et non sur le mur, comme si Théophane—huit ans plus tard—avait voulu se rapprocher d'un prototype de l'époque des Paléologues[42]. Sur ce point notre icone de la Nativité s'apparente, comme on s'y attend, beaucoup plus à la version du sujet qu'il a donnée en peinture murale dans le katholikon de Lavra[43]. De même la Présentation au Temple: dans l'icone les architectures se rapprochent plus de celles de Lavra[44] que de celles d'Anapavsas (fig. 36).

La Résurrection de Lazare, qui se répète à Anapavsas, au katholikon[45] et sur l'icone de Lavra (fig. 9 et 38) avec un schéma identique, nous donne l'occasion de remarquer que cette composition est l'une des plus belles réussites de Théophane, et c'est pourquoi elle a servi pendant longtemps de modèle aux peintres religieux de la Turcocratie[46]. Elle constitue une simplification d'un certain type de l'époque des Paléologues, qui élimine des épisodes et des personnages secondaires[47]. Mais l'apport essentiel de Théophane consiste dans l'importance expressive qu'il a su attribuer d'abord aux deux rochers aux formes anguleuses, qui s'élancent, dirait-on, l'un contre l'autre d'une manière aggressive, mais avec un équilibre parfait, en délimitant ainsi la composition, et ensuite au jeu des triangles qui s'entrecroisent dans une ordonnance rigoureuse de formes géométriques dessinées par les groupes, le paysage et le bâtiment.

Le traitement de la couleur et de l'espace est différent encore dans les deux œuvres, Anapavsas et icone, qui ne diffèrent pas pourtant par leurs dimensions. Les contrastes plus accentués dans les coloris de l'icone, surtout entre les couleurs sombres et les couleurs claires, servent aussi à souligner une autre différence: l'espace est plus nettement marqué sur l'icone, les plans sont mieux distingués, les rochers sont modelés d'une manière plus sculpturale. Il serait normal d'attribuer cette différence voulue à la différence de fonction entre la peinture murale et celle de l'icone. Des remarques de ce genre sont valables aussi pour tout le reste du Dodékaorton de Lavra (fig. 39–43).

Les deux icones, "despotiques" du Christ et de la Vierge (fig. 45, 44), placées sur l'iconostase moderne de marbre, doivent appartenir au même ensemble[48].

[41] Ces icones, inventoriées par nous en 1954, restent inédites. Quelques-unes ont été parfois reproduites, par ex., par Chrys. Dahm et L. Bernhard, *Athos, Berg der Verklärung* (Offenburg-Baden, 1959), pl. 192; H. Skrobucha, *Meisterwerke der Ikonenmalerei* (Recklingshausen, 1961), pl. XXVI; Kalokyris, Ἄθως, pl. IB (fin du XVIe siècle) et XII (début du XVIIe siècle). Elles ont été consolidées et nettoyées par M. Ph. Zachariou en 1960, sur commission du Service Archéologique.

[42] Voir Millet, *Recherches*, p. 108 et s.

[43] *Idem*, *Athos*, pl. 119.2.

[44] *Ibid.*, pl. 119.5.

[45] *Ibid.*, pl. 124.1.

[46] Par ex., *Les icones dans les collections suisses* (Catalogue d'exposition [Berne, 1968]), nos. 36 et 47.

[47] Voir Millet, *Recherches*, fig. 219, 228.

[48] D'après la tradition, elles sont offertes par Alexis Ier Comnène: G. Smyrnakis, Τὸ Ἅγιον Ὄρος (Athènes, 1903), p. 385.

Toutes les deux ont tous les traits typiques des œuvres de Théophane. Il suffit de comparer le Christ de l'icone avec la même figure de la coupole du Météoron (fig. 47) pour constater que c'est exactement le quasi-portrait du même type d'homme, jeune et beau, d'une beauté virile assez répandue dans les régions du Sud-Est européen, qui est traité à peu près de la même manière dans les deux monuments[49]. La Vierge se rapproche, par le type humain, plutôt des icones connues du XIVe siècle, telle que la Vierge Périvleptos d'Ochride[50].

2. L'autre série d'icones, au couvent de Stavronikita, est beaucoup plus nombreuse que celle de Lavra, car elle se compose de quinze fêtes du Dodékaorton (fig. 68–82), de cinq bustes d'apôtres (fig. 63–67), restes d'une grande Déisis de l'iconostase, de deux icones "despotiques" du Christ et de la Vierge (fig. 46, 83) et, enfin, de la porte de l'iconostase[51]. Comme les peintures murales de l'église et du réfectoire ont été exécutées par Théophane et son fils Syméon vers 1546, on peut penser que ces vingt-trois icones, qui forment la plus grande partie de l'ensemble de la décoration de l'iconostase original, ont été aussi faites par les mêmes peintres, à peu près à la même date, donc onze ans après celle de la décoration de Lavra et vingt ans après Anapavsas. En effet, l'étroite parenté entre les peintures murales de Stavronikita et les icones du même couvent, qui nous occupent ici, devient évidente si l'on compare les magnifiques têtes de certains prophètes de la coupole du katholikon, ainsi que celles des apôtres de la Cène du réfectoire, avec celles des icones de la Déisis (fig. 56–67). On reconnait facilement dans ces trois ensembles la main du même maître, compte tenu de la différence de la matière.

D'autre part, les différences entre les deux séries d'icones, de Lavra et de Stavronikita, ne sont pas très grandes. Par exemple, en comparant les deux belles icones de l'Entrée à Jérusalem, l'une de Lavra (fig. 39), l'autre de Stavronikita (fig. 74), on peut remarquer que dans l'icone postérieure les figures sont devenues plus minces, plus légères, plus élégantes, qu'il y a quelques changements d'attitudes—par exemple, dans l'icone de Stavronikita le Christ et l'arbre ressemblent plus à ceux du katholikon de Lavra[52] et d'Anapavsas (fig. 10)—, et encore, qu'il y a un échelonnement de l'espace plus clair. Pourtant, l'esprit de la composition théophanienne, rigoureuse et géométrique, rythmée presque, est, dans toutes les quatre images mentionnées, le même. Cela n'est pas dû au hasard, car il y a d'autres peintres contemporains et également crétois ou autres qui retournent volontiers à l'ampleur narrative de la composition des XIVe et XVe siècles, plus riche en épisodes, plus pittoresque, plus espacée[53] mais en même temps moins serrée, comme on peut le constater dans une icone d'une collection athénienne (fig. 129) et dans une autre du couvent de Dionysiou

[49] L'icone du Christ de Moscou (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* [Turin, 1967], fig. 530), appartient au même type; elle est crétoise par le style et contemporaine des nôtres.

[50] Voir J. Djurić, *Icones de Yougoslavie* (Belgrade, 1961), no. 8.

[51] Inédites. Elles ont été consolidées et nettoyées en 1963 par M. Ph. Zachariou, sur commission du Service Archéologique. Toutes ont été taillées sur les côtés pour être adaptées au nouvel iconostase.

[52] Millet, *Athos*, pl. 125.1.

[53] Par ex., la composition de la Périvleptos: G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Album (Paris, 1910), pl. 120.1.

au Mont-Athos (fig. 130), ainsi que dans la peinture murale de Frangos Katélanos au monastère de Varlaam aux Météores (1548)[54].

De même, la Descente aux Limbes (fig. 41) de Lavra a un aspect plus monumental, avec des figures plus trapues, plus solides et plus proches du spectateur au premier plan, que celle de Stavronikita (fig. 76). D'une manière curieuse, les figures de la seconde se rapprochent de la peinture d'Anapavsas (fig. 12) plutôt que de l'icone de Lavra. L'icone de Stavronikita est très apparentée à l'icone bien connue de l'Hermitage, aussi bien par l'iconographie que par le style. L'icone du musée russe est datée d'habitude du XVe siècle, tandis qu'elle pourrait sortir de l'atelier même de Théophane[55].

Enfin, pour les deux icones de l'iconostase, le Christ et la Vierge, nul doute qu'elles appartiennent au même groupe. La comparaison du Christ de Stavronikita (fig. 46) avecc celui de l'iconostase de Lavra (fig. 45) est convaincante. La Vierge (fig. 83) est à comparer avec la Vierge d'Anapavsas (fig. 15); l'Enfant ressemble à celui de la Vierge de la conque, peinte an-dessus de la Cène (fig. 54): les deux Enfants sont d'un type peu commun. A cet ensemble il faut ajouter les portes de l'iconostase, avec l'Annonciation.

D'une manière générale, les icones de Stavronikita marquent, par leur qualité, un jalon dans l'évolution du style de Théophane et complètent les données des peintures murales du même monastère, qui marquent la maturité du peintre.

3. La grande Déisis du Protaton (fig. 48, 84, 85). Elle est constituée actuellement de sept grandes icones: le Sauveur, la Vierge, le Prodrome, les deux archanges et les apôtres Pierre et Paul. Il semble qu'à l'origine les apôtres aient été plus nombreux[56]. Ces icones ne sont pas signées, mais sur celle du Prodrome une inscription, dont les traces sont conservées sur le bord, mentionne le "prôtos" Grégoire de Lavra qui, d'après les dernières recherches, fut prôte en 1542[57].

[54] Les deux icones, inédites, sont fort semblables, malgré leur forme différente. L'icone de Dionysiou a été inventoriée par nous en 1956. Les peintures de Katélanos ont été nettoyées en 1965 par M. Ph. Zachariou; v. P. Lazaridis, Χρονικά, dans 'Αρχ. Δελτίον, 20 (1965), 2e partie, II, p. 325, pl. 388.

[55] Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, p. 376, fig. 532. Repr. en couleur: A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, en russe, avec "Notes sur les planches" en anglais, (Leningrad-Moscou, 1965), nos. 296, 297, avec bibliographie antérieure. Cf. Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque", (sous presse).

[56] Sur ces icones il y a une littérature assez riche: v. M. Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητικὰ Χρονικά, 10 (1956), p. 280, note 20. V. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 133 et s., qui pense que ces icones copient des fresques de Théophane. D'après Smyrnakis, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, p. 364, une huitième icone avec saint André aurait été offerte à André Mouravief en 1849. Elle doit donc se trouver actuellement dans la crypte du katholikon de la skite russe de Saint-André, à Karyès, où se trouvait, encore en 1937, la collection d'icones constituée par Mouravief. Voir M. Chatzidakis, Μία εἰκόνα ἀφιερωμένη στὸ Σινᾶ, 'Αφιέρωμα εἰς Κ. 'Ι. Ἄμαντον (Athènes, 1940), p. 351. En tout cas, si saint André appartenait à la même Déisis, celle-ci devait à l'origine avoir au moins une icone encore, neuf en tout. La Déisis donc, de 7 ou 9 pièces, aurait une longueur de 7 ou 9 mètres (chaque icone mesure 1,17 × 0,93 m.), ce qui dépasse l'ouverture du sanctuaire du Protaton; dans ce cas, les icones devaient provenir d'une autre église, plus grande.

[57] Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, no. 29. Pour les protes, v. J. Darrouzès, "Liste des protes de l'Athos", *Le Millénaire du Mont Athos, 963–1963*, t. I (Chevetogne, 1963), p. 441, no. 85; l'inscription ne mentionne pas un "ancien" prote, mais Γρηγορίου ἱερομονάχου καὶ πρώτου τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Signature de Grégoire, prôte en 1542, dans une note publiée par M. Gédéon, Πατριαρχικαὶ Ἐφημερίδες (Athènes, 1936), p. 7 et 9. Cf. Smyrnakis, *op. cit.*, p. 694. A. Chatzinikolaou, Εἰκόνες καὶ κειμήλια Μητρο-

Les rapports étroits de ces icones avec les peintures murales de Théophane ont été déjà notés[58], mais la comparaison avec les autres icones, que nous avons attribuées plus haut à notre peintre, facilite l'identification de leur auteur.

Par leur date, les icones du Protaton (1542) se placent entre les icones de Lavra (1535) et celles de Stavronikita (1546), et ainsi elles comblent une lacune dans l'œuvre de Théophane.

Nous avons analysé ailleurs les caractères particuliers de ces œuvres[59]. Contentons-nous ici de souligner que ce qui les distingue des autres icones de ce genre c'est leur qualité supérieure, autant dans le dessin que dans la composition de l'ensemble des pièces, qui acquiert une grandeur monumentale, comparable seulement aux grandes compositions de Lavra. L'aspect rythmique de l'arrangement des figures, sur les sept tableaux, par rapport à la figure axiale centrale, est accentué par leurs attitudes et leurs gestes, et par l'alternance des grandes taches de couleur brillantes, ainsi que par la rigueur de la disposition des draperies. A cette austérité de la composition contribue la gravité de l'expression des visages, familiers dans l'œuvre de Théophane. Les archanges, figures juvéniles, restent dans la tradition, on pourrait dire, crétoise, mais avec une accentuation de leurs traits prosopographiques (fig. 85).

En conclusion de ce chapitre, dressons ici, en ordre chronologique, la liste des œuvres que nous croyons appartenir à Théophane:

1527, Saint-Nicolas Anapavsas (signé).
1535, Katholikon de Lavra (signé).
— Iconostase de Lavra (13 icones).
— Trapéza de Lavra(?)
1542, Grande Déisis du Protaton (7 icones).
1546, Katholikon de Stavronikita (attesté).
— Réfectoire de Stavronikita.
— Iconostase de Stavronikita (25 icones).
1552, Katholikon du Météoron.

La liste reste ouverte.

Deuxième Partie

Aspects de l'Art de Théophane et de son Evolution

IV. Remarques générales

De la revue de l'œuvre de Théophane se dégagent des remarques d'ordre général, d'abord sur le programme iconographique des ensembles, et ensuite sur les compositions personnelles.

πόλεως Τρικκάλων (Athènes, 1969), p. 12–13, identifie un certain peintre Grégoire avec le prote, qu'elle considère, en conséquence, comme le peintre de nos icones—ce qui est impossible à cause de la grande différence de qualité entre les œuvres de Grégoire et les icones du Protaton.

[58] Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητικὰ Χρονικά, 10, p. 284, et Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 133–134.

[59] Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, *passim*.

A. Le programme des ensembles

D'abord, il y a un trait qui nous étonne. Dans les vastes espaces des grandes bâtisses du Mont-Athos Théophane doit couvrir de peintures des surfaces étendues, d'ordonnance, d'échelle et de forme tout autres que celles des églises de Crète, s'il y avait jamais peint quelque église[60]. Remplir cette tâche, c'était faire œuvre non seulement d'artiste, comme dans le cas où il devait monter des scènes énormes, telle la Dormition de la Vierge de Lavra, ou adapter ses compositions aux formes structurales[61], mais aussi de théologien, car ici le peintre a été obligé d'appliquer et parfois rédiger des programmes de cycles iconographiques détaillés, nouveaux pour lui et, en plus, propres à la fonction de chaque partie de l'église, du double narthex ("liti") et du réfectoire (Trapéza)[62]. Puisque dans sa première œuvre Théophane donnait l'impression d'un débutant dans ce domaine, il a dû être efficacement aidé dans cet effort d'une part par l'étude des grands ensembles du XIVe siècle, existant déjà au Mont-Athos (Protaton[63], Vatopédi, Chilandari, Pantocrator), et très probablement aussi par les images de la couche de peinture précédente—du XIVe siècle[64] ?—qui devait exister encore dans l'église de Lavra, quand il y entreprit son travail. C'est, tout au moins, ce que nous laissent entendre les vers de la dédicace (App., no. 3): "... τοῦ ναοῦ τὴν εὐκοσμίαν παλαιωθεῖσαν ... ἀνιστόρησα". D'autre part, puisque son instruction ne paraît pas suffisante, il aura été guidé dans sa tâche par des prélats instruits qui séjournaient au Mont-Athos en exil, tel Néophyte, le métropolite de Véria, qui, nous l'avons vu, figure à Lavra comme contribuant "par les dépenses, le labeur et la fatigue" à la nouvelle décoration "de l'église dont le décor avait vieilli".

Il n'appartient pas à cette étude de discerner ce que Théophane reçoit et ce qu'il invente lui-même dans chaque cas où il a à rédiger une nouvelle ordonnance, d'autant plus que ce genre de travail ne peut pas être considéré comme son apport le plus personnel. Ce qui importe ici c'est de mettre en relief les ressources de ce peintre d'icones crétois, qui a su profiter des leçons tirées des lieux et de l'ambiance pour arriver à jouer le rôle de codificateur de la décoration monumentale d'une grande église orthodoxe. Lavra en serait le modèle (1535). Dans cette tâche Théophane a dû réussir, car c'est son système qui s'est imposé,

[60] L'absence presque totale de peintures murales en Crète au cours du XVIe siècle a été souvent signalée. V. Gerola, *op. cit.* (v. note 11), t. II, p. 308; Millet, *Recherches*, p. 663; Chatzidakis, "Contribution", p. 12. Les données actuelles demandent une révision du problème. Cf. M. Chatzidakis, "Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300–1550)", dans *Proceedings of the Conference "Balkans—Continuity and Change"* (Los Angeles, 1969) (sous presse).

[61] Millet, *Athos*, pl. 116–117, 123.1, 129.1–2, 132.1.

[62] Voir Brockhaus, *op. cit.*, p. 61 et s.; G. Valentini, "Sviluppi teologici nell'arte pittorica dell'Athos", *Le Millénaire du Mont Athos*, t. II, p. 181–228.

[63] Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 179–183, constate des emprunts directes au Protaton et aux autres monuments de l'époque, mais surtout des éléments iconographiques. L'attitude de la Vierge, vue de côté dans l'Ascension (Millet, *Athos*, pl. 120, 4), n'est pas obligatoirement due à l'influence du Protaton. En Crète non plus le type n'était pas inconnu. Voir C. Kalokyris, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης (Athènes, 1957), pl. XXX.1–2: l'église de Kéra à Kritsa (XIVe siècle).

[64] Xyngopoulos, "Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos", p. 62–64.

et les "Guides de la peinture"—qui n'apparaissent qu'après Théophane—ne font que décrire son système, à côté de ses recettes techniques, de ses "mesures" et de son canon du corps humain[65].

B. Les compositions personnelles

A côté de cette nouvelle phase de l'art monumental de Théophane, due, semble-t-il, à son adaptation aux conditions et aux exigences de la communauté monacale à laquelle il avait voué sa vie et son œuvre, il y a un trait qui forme une sorte de constante à travers toute son œuvre—aussi bien peintures murales qu'icones—, du début jusqu'à la fin: c'est la répétition de certaines compositions significatives, d'après certains types stables.

Par exemple, nous avons noté plus haut la Résurrection de Lazare, qui apparaît sous un aspect particulier déjà à Anapavsas et qui persévère jusqu'à la fin de l'école (fig. 9, 38, 73)—et même au delà. De même, la Descente aux Limbes (fig. 12, 41, 76), les Rameaux (fig. 10, 39, 74). Nous ajouterons les Femmes au Tombeau[66] (fig. 12, 77), le Chemin de Croix[67], la Flagellation[68], qui se repète de 1527 à 1552 (fig. 11). On pourrait ajouter d'autres encore: l'Apparition du Christ aux Maries[69] (fig. 78), *Noli me tangere*[70], etc. G. Millet avait signalé "le Thrène, le Crucifiement, la Samaritaine, Pilate"[71]. La question qui se pose, essentielle pour l'évaluation de la contribution de Théophane, c'est la part de notre peintre à la composition définitive de ces scènes, qui deviennent une sorte de modèle pour les générations futures d'artistes. De ce point de vue il serait intéressant d'examiner, à côté des scènes traditionelles, qui forment la grande majorité, d'autres qui sont d'un genre moins commun mais qui présentent le même aspect définitif. Dans le narthex d'Anapavsas, sur le mur occidental, deux scènes sont superposées. L'une, dans le rang inférieur, représente Adam, jeune et nu, assis dans un jardin sous un arbre, et ayant devant lui—et tournées vers lui—des bêtes de somme, des bêtes sauvages, aussi bien réelles que mythiques, et des oiseaux (fig. 99): c'est l'illustration de la Genèse 2: 20, Adam donnant des noms aux bêtes. Ce thème, courant dans les Octateuques du XIIe siècle[72], ressuscité par Théophane, conserve l'ancienne rédaction et l'aspect byzantin; mais chaque bête, prise séparément, pourrait se réclamer d'un ancêtre occidental. Cette composition se retrouve, identique, dans la riche décoration du katholikon de Dochiariou[73] (1568), qui constitue une somme

[65] Voir *supra*, note 3.
[66] Millet, *Recherches*, p. 530 et s.
[67] *Ibid.*, p. 364 et s.
[68] *Ibid.*, p. 652 et s.
[69] *Ibid.*, p. 544 et s.
[70] A. Kalliga-Yéroulanou, Ἡ σκηνὴ τοῦ "Μή μου ἅπτου", Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 4e série, 3 (1962/3), p. 203–227 (résumé en anglais).
[71] Millet, *Recherches*, p. 659.
[72] Voir J. Ebersolt, *La miniature byzantine* (Paris, 1926), pl. 28.2: Octateuque de Smyrne; Th. Ouspensky, dans *Izvestij Rysskago Archeologičeskago Instituta v Konstantinopol*, XII, Album (1907), pl. XI. 24: Octateuque du Sérail. Dans les mosaïques de Saint-Marc: S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia* (Bergamo, 1944), pl. L. Voir K. Weitzmann, in *Münchener Jahrbücher*, 3/4, (1952/3), p. 103 et s.; Kalokyris, Ἄθως, pl. 19.
[73] Millet, *Athos*, pl. 240.2.

parfaite de thèmes et de manières de l'école. Un dessin au Musée Benaki (fig. 100) semble indiquer, malgré sa rudesse, que l'initiative de Théophane d'introduire ce thème dans la décoration des églises trouvait un écho dans l'art plus tardif et plus populaire.

La composition de la Dormition d'Ephraim le Syrien, plus grande et placée au dessus de la scène précédente[74], a eu plus de chance—sûrement à cause du sujet qui touchait de près les préoccupations des moines. La scène elle-même se rattache facilement à un type de composition de la Dormition d'un ermite, fixé en Crète dès la fin du XVe siècle[75]. Mais le fait est que, grâce encore à l'initiative de Théophane, ce thème est introduit dans la décoration des églises, comme dans le katholikon de Dochiariou et ailleurs[76].

D'une manière générale, tant que la peinture murale et les icones du XVe siècle en Crète restent connues de façon incomplète, les données positives manqueront pour résoudre le problème de l'iconographie personnelle de Théophane d'une manière plus ou moins définitive.

Nous devrons donc nous contenter d'une autre catégorie de compositions, indubitablement personnelles: celles dans lesquelles Théophane se sert de motifs de provenance occidentale.

V. SOURCES DE RENOUVELLEMENT

A. L'art italien

Les rapports de Théophane avec l'art occidental nous suggèrent, en effet, un autre aspect de ses possibilités créatrices[77]. Son pays, l'île de Crète, se trouvait depuis le début du XIIIe siècle sous la domination des Vénitiens, et la ville où il a été formé, Candie (Hérakleion), avait l'aspect des villes italiennes de la Renaissance. On connait l'existence de contacts de la Crète avec l'art vénitien, de voyages d'artistes crétois à Venise; mais ce qui est étonnant c'est le manque d'influence importante de l'art italien sur la peinture crétoise des XIVe et XVe siècles, où des éléments occidentaux ne s'infiltrent que dans quelques compositions secondaires ou dans des détails. Le peuple, grec et orthodoxe, résiste[78].

[74] Voir Xyngopoulos, Σχεδίασμα, pl. 21.2, et Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque" (v. note 11), fig. 22.

[75] Voir Chatzidakis, *op. cit.*

[76] Millet, *Athos*, pl. 252. On retrouve la scène dans des monuments plus tardifs, par exemple, à Siatista (1611) (P. Kelemen, *El Greco Revisited* [New York, 1961], pl. 11c), dans la chapelle des Trois Hiérarques, du monastère de Barlaam aux Méteores (1637) (v. St. Papadopoulos, Μετέωρα [Athènes, s.d.], fig. 70), etc.

[77] Millet, *Recherches*, p. 666. M. Chatzidakis, "Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei", *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 59 (1940), p. 147–152. *Idem*, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ κρητικὴ ζωγραφική, Κρητικὰ Χρονικά, 4 (1950), p. 387–388. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 101–102. Voir Embiricos, *L'école crétoise*, p. 106–108.

[78] Gerola, *op. cit.*, t. II, p. 306. M. Chatzidakis, "Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle", Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολ. Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, t. I (Athènes, 1953), p. 146–147. Kalokyris, Αἱ βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, p. 178 et s. Voir A. Xyngopoulos, Περὶ μίαν κρητικὴν τοιχογραφίαν, Κρητικὰ Χρονικά, 12 (1958), p. 335–342. Le problème des rapports de l'art vénitien avec l'art crétois est esquissé dans Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque".

Dès les dernières décades du XVe siècle ces rapports commencent à devenir plus concrets, sans jamais dépasser pourtant certaines limites. Dans l'art de Théophane on a depuis longtemps remarqué les rapports étroits de la composition des Innocents de Lavra avec une gravure de Marcantonio Raimondi, d'après un dessin de Raphaël[79]. Ici le procédé de Théophane est assez simple. Dans la composition traditionelle, avec le roi Hérode à gauche, il insert les trois groupes des soldats avec les mères, ainsi que quelques autres figures secondaires, en prenant à la gravure de Raimondi les gestes et les attitudes dramatiques. Naturellement ces figures, représentées nues dans la gravure italienne, ici sont habillées; d'ailleurs, tous les motifs empruntés sont assimilés au style de Théophane[80] (fig. 102). Cette composition, qui doit être considérée dans son ensemble comme une nouvelle création de notre peintre, a obtenu un grand succès. Elle est recopiée d'abord par son école, et ensuite elle se répand partout[81]; un dessin à la plume, conservé au Musée Benaki, nous indique une des manières dont ce motif voyageait et se répandait (fig. 101). Ainsi, la scène des Innocents peut nous servir en quelque sorte de pierre de touche pour prouver les rapports d'une décoration peinte avec l'école crétoise et établir les degrés de sa dépendance[82].

Cependant, pour notre peintre, même la composition de Lavra n'était pas, semble-t-il, définitive. Nous retrouvons la nouvelle composition parmi les peintures murales de Stavronikita (1546), où pourtant les groupes sont d'un aspect plus italien, surtout dans le traitement des vêtements (fig. 103), ce qui leur confère un aspect plutôt hybride. Comme précisément ce genre est inaccoutumé chez Théophane, on pourrait penser à Syméon, à qui son père aurait confié cette scène secondaire.

Il n'est pas difficile de repérer des infiltrations italiennes de ce genre dans d'autres scènes ou pour des personnages isolés. Par exemple, dans le Repas d'Emmaüs, à Lavra, il a été déjà remarqué ailleurs que le serviteur à la chevelure hirsute et roussâtre (fig. 105) aurait son origine dans un tableau de même sujet, de Giovanni Bellini[83], où ce personnage, à la même place, porte un grand bonnet de fourrure (fig. 107). De ce même tableau on aurait pris la

[79] J. P. Richter, "Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 13 (1878), p. 207. Millet, *Recherches*, p. 163.

[80] Chatzidakis, "Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei", *loc. cit.*

[81] Millet, *Athos*, pl. 159.2 (Koutloumous, 1540); pl. 198.1 (Dionysiou, 1547); pl. 224.2 (Dochiariou, 1568). Fr. Katélanos l'imite au monastère de Barlaam des Météores (1548) : Chatzidakis, "Contribution", pl. XII. 6. Voir la description de Denys de Phourna, Ἑρμηνεία ζωγραφικῆς τέχνης, éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 87–88.

[82] Par exemple, la même composition théophanienne se trouve dans l'église de Hopovo, dans la Voïvodine (Serbie du Nord), où l'on croit reconnaître l'œuvre d'un petit maître venant du Mont-Athos, en 1608. Sr. Petković, *Wall-painting on the territory of the Patriarchate of Peć (1557–1614)*, en serbe, avec rés. en anglais (Novi Sad, 1965), p. 226, pl. 107. Pourtant, le style rude de cette peinture indiquerait que la composition théophanienne avait déjà subi une sorte de traduction dans un language pictural propre aux peintres de la Grèce du Nord.

[83] Millet, *Athos*, pl. 131.3 et 137.1. Chatzidakis, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, p. 387–388. Le tableau, considéré comme copie d'une œuvre perdue de Bellini, se trouvait jadis à Berlin; voir *Staatliche Museen von Berlin. Die Gemäldegalerie: Die italienischen Meister* (Berlin, 1930), p. 17, s. 6. Il fut brûlé en 1945. Voir F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani* (Venise, 1960), I, p. 55; II, fig. 309. D. Talbot Rice, *Byzantine Painting. The last phase* (Londres, 1968), p. 189, pl. 161, remarque l'originalité de cette tête.

forme de la table, avec la nappe bien repassée, ainsi que les gestes des trois personnages principaux. A Stavronikita, le serviteur à la chevelure bizarre, légèrement déplacé, est répété (fig. 106), et aussi la nappe, de même que la table, qui a pris ici une forme ronde. De cette façon, l'espace est plus clairement indiqué. Dans cette partie, non seulement le sous-pied de Jésus est dessiné dans une perspective correcte, mais aussi la décoration de la corniche, tout à fait occidentale, tend à donner nettement l'illusion de la troisième dimension. Ces traits, qui introduisent, comme dans les Innocents, un air nouveau dans la production théophanienne, ainsi que certaines faiblesses du dessin et des disproportions, peu coutumières dans les figures de Théophane, portent à supposer que cette composition aussi serait l'œuvre de son fils Syméon. Si notre hypothèse est juste, il faut attribuer également à Syméon Strélitzas un fragment de peinture murale, détaché et encadré, que nous avons vu à Molyvokklissia (Athos) (fig. 108). Les deux visages du Christ sont semblables, tant du point de vue de la facture que de celui des traits; semblables aussi par la faiblesse expressive—surtout si on les compare aux visages de Théophane, dont nous avons parlé plus haut.

Le procédé de Théophane consiste à emprunter à ses nouvelles compositions certains motifs, pour les introduire dans d'autres qui restent, d'une manière générale, plus fidèles à l'iconographie traditionnelle. Ainsi introduit-il dans la Crucifixion de Lavra un jeune homme (fig. 21) tiré de la scène des bourreaux des Innocents (v. fig. 102). D'ailleurs, ces mêmes bourreaux prennent une partie active dans les très nombreuses scènes de martyres qui ornent le réfectoire de Lavra[84] et le narthex du Météoron (1552).

Suivant le même procédé, Théophane a osé couvrir la très grande table de la Cène monumentale du réfectoire de Stavronikita (fig. 54) d'une nappe empruntée au Repas d'Emmaüs, sans craindre l'anachronisme et—ce qui est plus grave—sans s'inquiéter du fait que cette habitude "franque" et bourgeoise n'avait rien à faire dans la scène centrale d'un réfectoire du Mont-Athos—ce qui explique probablement pourquoi cette nouveauté est restée sans suite.

Il est intéressant de noter la variété des réactions locales aux nouveautés de Théophane: au Météoron (1552), de même qu'à Dochiariou (1568), dans le Repas d'Emmaüs[85] on revient à l'image traditionelle; à Dionysiou (1547)[86] on trouve la table à la nappe et les deux serviteurs de Bellini, dont l'un, celui de droite, avait été omis par Théophane; à Iviron[87] on conserve en plus la jeune servante qui avait été ajoutée à Stavronikita (fig. 104).

D'une importance plus grande est l'introduction, dans la Nativité, du motif de la Vierge agenouillée auprès de la crèche, attitude depuis longtemps familière aux illustrateurs italiens et qui modifie le contenu de la scène en introduisant le sens de l'adoration de la part de la Vierge. Déjà des peintres crétois de la seconde moitié du XVe siècle avaient peint, pour une clientèle catholique, des icones de

[84] Par exemple, Millet, *Athos*, pl. 143.2, 145.2, 147.1–2. Cf. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 106. Kalokyris, Ἄθως, p. 87 et s., n'est pas de cet avis. Voir Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης, p. 12–13.

[85] Millet, *Athos*, pl. 231, dans le régistre du haut.

[86] *Ibid.*, pl. 203.2.

[87] *Ibid.*, pl. 255.1.

la Nativité de type occidental, avec la Vierge agenouillée[88]. Théophane opère pour la première fois, semble-t-il, ce changement, mais à l'intérieur de la composition byzantine, dans l'église de Stavronikita (1546)[89] et dans l'icone de son templon (fig. 69). Après lui, le nouveau type s'établit définitivement dans les œuvres de l'école: Météoron (1552), Dochiariou (1568)[90]. Le peintre non-crétois Frangos Katélanos n'a pas attendu son voyage au Mont Athos, en 1560, où il a décoré la chapelle de Saint-Nicolas à Lavra un an après le départ et la mort de Théophane, pour admettre le nouveau type. Il l'avait déjà appliqué dans l'église du monastère de Varlaam aux Météores, en 1548, mais dans un remaniement général de la composition d'après ses conceptions personnelles[91]; il l'a répété aussi dans la chapelle de Lavra[92]. Dès lors, le motif de la Vierge agenouillée a fait son chemin dans l'iconographie tardive.

Rappelons, enfin, la scène où Adam donne des noms aux bêtes (fig. 99), dans laquelle les animaux sont évidemment influencés par des images italiennes.

Parmi les figures isolées, celle qui a été manifestement formée sur un modèle occidental est la figure de saint Christophe portant le petit Jésus sur son épaule et tenant de la main droite le bâton feuillu (fig. 109). Le synaxaire grec n'a jamais connu cette version occidentale du bon géant Christophoros portant l'enfant Jésus et traversant le fleuve, mais le thème n'était pas inconnu de l'iconographie orthodoxe[93]. Son habit gris aux boutons nombreux, couvert d'une cape rouge, prouverait à lui seul la provenance vénitienne de l'image; le traitement du drapé trahit clairement la même provenance. Cette nouvelle figure apparaît déjà à Anapavsas et ne quittera pas le répertoire de l'école[94].

Le Christ de Pitié à Anapavsas présente aussi un aspect plutôt occidental, avec ses bras ouverts et les instruments de la Passion[95] (fig. 3).

Nous nous arrêtons volontiers sur ce point pour remarquer que l'on pourrait considérer tous ces motifs italiens, introduits avec discrétion et assimilés complètement au style crétois, comme des indices d'une certaine volonté de renouvellement et de rajeunissement dans les cadres de la tradition orthodoxe—mouvement qui se trouvait en rapport direct avec l'ambiance crétoise qui avait nourri Théophane dans sa jeunesse. Ces tentatives devaient paraître, certes, fort osées à l'esprit conservateur de sa nouvelle clientèle monastique.

[88] Voir Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque", (sous presse).

[89] Millet, Athos, pl. 168.3.

[90] Millet, *Recherches*, p. 95, fig. 35, 38.

[91] Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 121–123, pl. 30.1. Voir Chatzidakis, dans *Propyläen-Kunstgeschichte*, t. 3: *Byzanz und der christliche Osten*, p. 239, fig. 185.

[92] Millet, *Athos*, pl. 258.3.

[93] H. Delehaye, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique* (Bruxelles, 1934), p. 142–145. Saint Christophe apparaît dans la peinture byzantine, sous sa forme occidentale, déjà au XIVe siècle, à Lesnovo (1349) (v. V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, II [Belgrade, 1934], pl. CLVII); plus tard à Tirnovo (v. A Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* [Paris, 1928], Album, pl. XLV c), etc.

[94] Millet, *Athos*, pl. 138.2 (Lavra, Cath.), 242.1 (Dochiariou); Météores.

[95] Xyngopoulos, Σχεδίασμα, pl. 22.2. Cette position des mains serait d'origine florentine, du XIVe siècle, d'après Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, 1951), p. 124, fig. 125. Pour les symboles de la Passion, v. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Venise, 1962), p. 121, no. 105, pl. 58. Pour le rapport étroit, aussi bien iconographique que stylistique, de l'image de Théophane avec une icone de style italo-crétois, v. Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque", (sous presse).

Mais, à notre point de vue, la proportion de ces éléments étrangers—toujours secondaires—, par rapport au nombre de scènes et de personnages qui figurent dans un monument comme Lavra, qui est très grand, est minime.

Il y a pourtant un autre genre d'infiltration de l'esprit de l'art italien de l'époque, plus diffus, moins palpable mais plus important, que nous avons signalé depuis longtemps[96]. Nous avons noté plus haut et à plusieurs reprises certaines qualités constantes dans l'œuvre de Théophane: la composition, qui a la tendance d'être fermée, s'étale sur un plan en s'organisant sur une sorte de charpente, géométrique dans son dessin, qui agit discrètement: ceci suffit à notre artiste pour scander sa composition dans un rythme parfois grandiose. Dans ce même sens de discipline, de retenue et d'austérité géométrique sont traités le modelé des chairs et surtout les draperies. Cette tendance du peintre crétois, dont nous pouvons apercevoir les préludes dans la peinture crétoise du XVe siècle[97], reflète un certain état d'âme grave du monde grec cultivé, réduit à l'esclavage. Pourtant, sur le plan morphologique, on pourrait attribuer la préférence marquée d'un Crétois de la première moitié du XVIe siècle pour les qualités mentionnées plus haut, pour le calme et l'équilibre, pour la grandeur monumentale, enfin pour tout ce qui est le propre de ce que l'on appelle le caractère classique, à une influence de l'esprit de l'art de l'Europe occidentale de l'époque, l'art de la Renaissance. D'ailleurs, le choix fait par Théophane de modèles pris à des artistes occidentaux tels que Bellini et Raphaël viendrait à l'appui de cette manière de voir. De même, un certain genre de réalisme dans certains visages, qui donne l'impression qu'il s'agit de portraits, et l'expression du regard pesant, souvent dirigé sur le spectateur, seraient dûs aux mêmes influences.

On pourrait aller encore plus loin. Plusieurs indices de détail nous font soupçonner que Théophane avait appris à peindre aussi "a l'italiana" pendant son apprentissage à Candie, comme plusieurs de ses compatriotes des générations précédentes.[98] En effet, certains motifs semblent être dessinés par une main habituée à traiter des motifs italiens librement. Par exemple, à Anapavsas un panneau décoratif répète un motif typique de la Renaissance (fig. 110), dessiné aussi de la même manière libre et vivante. Un autre indice vient renforcer cette opinion. M. Zachariou, au cours des travaux de restauration effectués dans la coupole du Météoron, a remarqué et photographié des esquisses tracées du bout d'un pinceau léger mais sûr (fig. 111, 112), que l'on pourrait attribuer à n'importe quel peintre italien de l'époque. Ces figures, vivantes, gracieuses et correctement dessinées, résument, dirait-on, tout le contenu lyrique de l'art du moine Théophane, à qui une lourde tradition ne permettait pas de s'exprimer librement.

Des remarques et des constatations exposées dans ce chapitre on peut dégager, par rapport à notre sujet, deux conclusions importantes:

a. — Théophane se révèle créateur, dans plusieurs cas, d'une iconographie nouvelle, qui s'impose;

[96] Chatzidakis, "Contribution", p. 8. Voir Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe orientale*, p. 92.

[97] Chatzidakis, "Contribution", p. 12.

[98] Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs*, p. xxxii et s., 18. *Idem*, "Essai sur l'école dite italo-grecque", (sous presse).

b. — un artiste grec du XVIe siècle, tout en étant en état de connaître et de pratiquer l'art italien de l'époque, restait hautement conscient de son propre style, et conservait une foi profonde dans l'art légué par le passé et intimement lié à sa religion et à sa nation. C'est de cette foi que dérive ce pouvoir extraordinaire d'assimilation qui distingue Théophane et ses compatriotes, aussi bien artistes qu'auteurs littéraires.

B. L'héritage crétois

Cependant, il faut préciser à quel "art du passé" Théophane était spécialement attaché—à quel ensemble de tendances esthétiques, de pratiques techniques, de fond iconographique parmi ceux qui ont atteint le XVIe siècle. Il convient ici de jeter un coup d'œil rapide sur les antécédents de Théophane en Crète même, pour délimiter, dans une certaine mesure, ce qu'il doit à l'art qui florissait dans son pays natal et ce qu'il aurait acquis en puisant aux monuments plus anciens en dehors de la Crète.

Il est évident, et il a été noté et prouvé depuis longtemps par G. Millet, que l'art de Théophane se trouve en étroite connection avec la peinture de l'époque des Paléologues et spécialement avec l'art de la capitale de la seconde moitié du XIVe siècle (tel qu'on le trouve à la Périvleptos de Mistra); précisément à cause de son étroite parenté avec l'art des Crétois, cette école d'importance centrale avait été désignée pendant longtemps comme "école crétoise" avant la lettre[99]. Dans la Crète même, occupée par les Vénitiens, l'art des grandes villes byzantines s'infiltre dans la peinture provinciale et souvent archaïsante du pays[100] dès le XIVe siècle, comme on peut le constater, pour le moment, sporadiquement[101]. Au XVe siècle cette infiltration devient plus ou moins générale. Il nous faut remonter à la fin du XIVe siècle pour trouver des indications probantes, provenant de pièces d'archives et de sources littéraires qui nous informent que, au moins dès cette époque, des peintres venant de Constantinople, comme Nicolas Philanthropénos (1399-1421), Alexis Apokaphkos (1396-1421), Emmanuel Ouranos, ou des artistes crétois voyageant à Constantinople, comme Angélos Akotantos et son frère Jean (1436), apportaient et enseignaient l'art "moderne" de la capitale dans l'île de Crète[102].

[99] Millet, *Recherches*, p. 656 et s. Voir Chatzidakis, "Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète", p. 138.

[100] A la littérature citée dans Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs*, p. XLIX, ajouter A. Orlandos, dans 'Αρχεῖον Βυζαντ. Μνημείων τῆς 'Ελλάδος, 8 (1955–1956), p. 127–205; J. Lafontaine, "Deux notes à propos des fresques de Crète", Κρητικὰ Χρονικά, 10 (1956), p. 394–398; K. Lassithiotakis, "Αγιος Γεώργιος 'Ανυδριώτης, Κρητικὰ Χρονικά, 13 (1959), p. 143–170; S. Papadaki-Oekland, Μεσαιωνικὰ Κρήτης, 'Αρχ. Δελτίον, 21 (1966), 2e partie, p. 31–34 et 430–435; de la même, 'Η Κερὰ τῆς Κριτσᾶς, 'Αρχ. Δελτίον, 22 (1967), p. 87–111. Voir la Bibliographie de C. Lassithiotakis, dans Κρητικὰ Χρονικά, 20 (1966), p. 213–239. *Idem*, 'Εκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, dans Κρητικὰ Χρονικά, 21 (1969), p. 177–233, pl. ΚΒ—ΞΑ.

[101] Chatzidakis, "Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète", p. 139, 145–146; Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 88.

[102] Voir Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs*, p. XXXVIII. Pour Alexios Apokavkos, v. N. A. Bees, dans Βυζαντίς, 2 (1911–1912), p. 472 et s. Il devait avoir un frère, Ange, également peintre, et, comme élève, Georges Angélétos. Mentionné 1399–1421; v. Cattapan, "Nuovi documenti" (v. note 7), p. 38. Pour Nicolas Philanthropénos, v. M. Manousakas, dans 'Επετηρὶς 'Εταιρείας Βυζαντ. Σπουδῶν, 30 (1960), p. 96 et s. Il serait le maître du peintre Georges Mousouros. Philanthropénos est mentionné de 1396 à 1421;

Après la prise de Constantinople, des peintres venant des régions centrales occupées ont dû se réfugier en Crète, comme tant d'autres personnages porteurs de la culture byzantine, savants et autres. Nous mentionnerons notamment le cas du peintre Xénos Digénis, originaire de la ville de Mouchli en Arcadie, qui travaillait en Crète en 1462[103]. Ces données, arrivées jusqu'à nous d'une manière dispersée, pourraient légitimement être considérées comme des indications des voies probables par lesquelles s'effectuait une certaine pénétration continuelle de l'art de la zone de haute culture, manifeste dans une série de monuments du XVe siècle dans l'île. Nous citons, à titre d'exemple, les peintures murales de l'église de Valsamonero, du début du XVe siècle[104], et celles des églises d'Embaros, de 1436[105] (fig. 121), de Avdou, de l'année 1445[106], et d'Apano-Symi[107] (fig. 119, 120), ces trois dernières signées par des peintres appartenant à la même famille Phocas. Il a été déjà noté que ces peintures, publiées d'une façon fragmentaire, indiquent, par leur manière de modeler, une parenté étroite avec la technique dite de l'icone, qui apparaît déjà à Kariyé Djami et qui prédomine dans la peinture murale de Mistra dans la seconde moitié du XIVe siècle (fig. 124-126). Il s'agit du procédé selon lequel les surfaces éclairées sont réduites et rehaussées par des groupes de traits lumineux, minces et parallèles, qui modèlent, en outre, chaque partie que l'on veut mettre en relief, en suivant ses courbes[108]. Nous ajouterons que ces peintures, de même que celles d'autres églises remontant aussi au XVe siècle, comme celles de Sklavérochori[109] (fig. 122) ou de Saint-Athanase d'Episkopi[110] (fig. 123), indiquent, non seulement par leur technique mais encore par une certaine recherche d'élégance et de composition calme et équilibrée, comme par leur qualité supérieure, des contacts immédiats avec les régions centrales. Ainsi s'expliqueraient d'une part le haut niveau artistique de l'école formée en Crète dans le dernier quart

---

v. Cattapan, *op. cit.*, p. 37, note 31. Pour les frères Akotantos, Ange et Jean, v. M. Manousakas, dans Δελτίον τῆς Χριστ. 'Αρχαιολ. Έταιρείας, 4e série, 2 (1962), p. 139–151, et Cattapan, *op. cit.*, p. 38, nos. 64 et 65, et p. 44. Encore un peintre venant de Constantinople, Emmanuel Ouranos, maître du peintre Jean, est signalé dernièrement à Candie dans des documents de 1399 à 1414: Cattapan, *op. cit.*, p. 37, no. 33.

[103] Chatzidakis, "Contribution", p. 19 et s. A. Orlandos, dans 'Αρχεῖον Βυζαντ. Μνημείων τῆς 'Ελλάδος, 9 (1961), p. 87–108.

[104] M. Chatzidakis, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητικὰ Χρονικά, 6 (1952), p. 72–75. Voir Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 83–84.

[105] Oeuvre de Stamatis Phocas, fils de Manuel; v. Gerola, *op. cit.*, t. IV, p. 516, no. 20, et Cattapan, "Nuovi documenti", p. 38 (mort déjà en 1442). Cf. Papadaki-Oekland, dans 'Αρχ. Δελτίον,21, 2e partie, p. 435, pl. 478a, b, et E. Borboudakis, dans Κρητικὰ Χρονικά, 20 (1966), p. 332–334, pl. Γ'.

[106] Oeuvre de Manuel Phocas: Gerola, *op. cit.*, t. IV, p. 513, no. 14; Cattapan, *op. cit.*, p. 38; Chatzidakis, Τοιχογραφίες, p. 65–66. V. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 80–81.

[107] Egalement œuvre de Manuel Phocas, éxécutée "après la chute de Constantinople", comme il est signalé dans la dédicace. V. Gerola, *op. cit.*, t. IV, p. 578, no. 10; Borboudakis, dans Κρητικὰ Χρονικά, 20, p. 334–335, pl. Δ'. Nous remercions M. E. Borboudakis, épimélète des Antiquités Byzantines, à qui nous devons les photographies des peintures des deux églises crétoises, œuvres de Phocas.

[108] Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 83 et s. Cf. V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule* (Vienne et Munich, 1968), p. 26–29.

[109] Chatzidakis, Τοιχογραφίες, p. 69–70. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 81–83. Cette décoration devrait se rattacher directement à l'art de Manuel Phocas.

[110] Papadaki-Oekland, dans 'Αρχ. Δελτίον, 21, 2e partie, p. 434–435, pl. 476–477. Nous remercions Mme S. Papadaki-Oekland, épimélète des Antiquités Byzantines, à la gentillesse de qui nous devons les photographies des deux dernières églises crétoises.

du XVe siècle, et d'autre part son attachement aux traditions de l'art des Paléologues.

Théophane appliquera les procédés du modelé de l'icone constantinopolitaine, transmis jusqu'à lui par d'excellents peintres d'icones de la seconde moitié du XVe siècle, comme André Ritzos, Nicolas Zafouris et André Pavias[111]. Il les transposera soit dans la peinture murale, à Saint-Nicolas Anapavsas[112] (fig. 13), soit dans ses icones; mais, dans les peintures murales postérieures, il appliquera des touches plus larges, d'une manière plus appropriée au genre de cette peinture et à ses dimensions; il vise toujours au même effet de modelé d'un corps reflétant les lueurs d'une lumière incorporelle.

C. Le retour aux modèles plus anciens

Pourtant, les données dont nous disposons ne sont pas suffisantes pour expliquer par le facteur local toutes les créations de Théophane. L'attitude de certains prophètes aux silhouettes élancées, par exemple, se présente déjà dans la coupole d'Anapavsas, très mouvementée (fig. 6, 7). Les mêmes figures, plus vigoureuses, sont conservées dans la coupole de Stavronikita (fig. 49). Les rouleaux tenus par les prophètes se développent vers le haut ou se déplient vers le bas, dans un mouvement presque baroque, étranger à l'art que Théophane aurait pu hériter de la tradition locale. On y reconnaît l'influence de monuments d'un certain genre, de l'époque des Paléologues[113]. Plus tard (1552), au Météoron, que nous avons attribué plus haut à Théophane, les attitudes, ainsi que les rouleaux, deviennent plus calmes, plus élégants, plus "hellénistiques" (fig. 87 et 88). Ces nobles figures sont très proches des prophètes de la Périvleptos, pour mentionner un excellent monument du courant constantinopolitain du XIVe siècle.

Ce changement dans le choix des prototypes indique, à notre avis, un léger déplacement des vues esthétiques du peintre au cours de son activité, qui paraît correspondre à des tendances discernables dans l'œuvre d'autres peintres, car le cas de Théophane ne reste pas isolé à cette époque[114]. Revenons pourtant à notre peintre pour éclaircir ce problème. Nous avons remarqué, plus haut, une certaine différence entre les icones de Lavra (1535)—dont le style est le même que celui des peintures murales—et celles de Stavronikita (1546). Nous pouvons préciser maintenant que la tendance à l'élégance, qui caractérise la série de 1546, doit être due à l'influence de très bons modèles constantinopolitains de la seconde moitié du XIVe siècle. La parenté entre l'icone de la Transfiguration de Stavronikita (fig. 72) et la miniature de même sujet du codex des œuvres de Jean Cantacuzène, à la Bibliothèque Nationale

[111] Voir Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque", (sous presse).

[112] Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 101.

[113] Par exemple, à Saint-Nikita, près de Čučer (G. Millet et A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III [Paris, 1962], pl. 35.1–2), à Saint-Nicolas de Prilep (*ibid.*, pl. 21.1–2), à Saint-Georges de Sofia (Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, p. 247–48, pl. XXXV, XXXVI).

[114] A. Xyngopoulos, Ἡ παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν Ἅλωσιν ζωγραφικήν, Δελτίον τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας, 4e série, 2 (1960–1961 [1962]), p. 77–98, résumé français, p. 99–100.

de Paris, de 1370–75[115], est frappante. Même les rochers ont cette forme bizarre d'arches—motif hellénistique, constantinopolitain par excellence mais peu connu dans d'autres miniatures et icones de la Transfiguration[116]. Seule une certaine rudesse dans le modelé, ainsi qu'un traitement de la couleur moins raffiné, différencient l'icone athonite du XVIe siècle de la miniature constantinopolitaine du XIVe siècle. Il est bon de remarquer ici que la miniature en question (dim. 33,5 × 24 cm.) correspond parfaitement aux conceptions de Théophane sur la composition calme et strictement organisée; les apôtres ont des attitudes mouvementées, ce qui est justifié par le contenu de l'image, mais ils sont tous ordonnés d'après l'axe des rayons du grand motif central, qui les touchent.

Pourtant, quand les modèles présentent un aspect qui ne convient pas à ses conceptions, la manière dont Théophane traite le même motif devient fort instructive. Dans la Mise en Croix de la Périvleptos, par exemple, "le Christ posé sur l'échelle, les reins à la Croix, alourdi par la douleur, presque affaissé, la tête basse, les yeux clos, ... se laisse hisser par ses bourreaux"[117], qui sont également montés chacun sur une échelle (figs. 125, 126). Ce qui frappe ici c'est la brutalité des gestes, l'attitude sans élégance ni dignité du Christ même, alors que dans les autres peintures de l'église de Mistra tout est élégance, grâce, distinction. Dans la peinture murale de Lavra, où les mêmes attitudes et les mêmes gestes se répètent exactement (fig. 17), le Christ est moins misérable, plus digne, en fixant même le regard calmement triste vers le spectateur. Les figures des bourreaux restent assez banales dans leurs profils. La scène centrale perd ainsi son caractère intensément dramatique et brutal, et devient plus calme, plus reservée, comme il convient à l'art de Théophane. Toutefois, notre peintre, obligé de remplir un grand espace, ajoute dans le bas de la demi-coupole des groupes où l'on remarquera les figures italianisantes des soldats. Dans l'ensemble, la scène devient faible et molle.

Un certain changement dans le choix de ses modèles a pu être causé aussi par le contact de Théophane avec les grands ensembles de peintures murales du Mont-Athos, datant du XIIIe et du XIVe siècle; et cela, non seulement sur le plan de l'ordonnance de la décoration (v. *supra* p. 328), mais aussi sur le plan iconographique et stylistique. On a déjà remarqué certains emprunts de motifs dans la Cène et dans d'autres scènes[118]. Nous pouvons ajouter ici une scène importante, la Descente de Croix, à Lavra (fig. 19): Joseph monte sur un escalier pour retenir le corps de Jésus, tandis que Marie est placée à l'arrière-plan, à côté

[115] La miniature a été reproduite plusieurs fois. Excellente planche en couleur dans D. Talbot Rice et M. Hirmer, *Kunst aus Byzanz* (Munich, 1959), pl. XXXIX. Le manuscrit se trouvait probablement à Salonique ou au Mont-Athos, à l'époque de Théophane; v. H. Omont, *Missions archéologiques françaises en Orient* (Paris, 1902), p. 729–730.

[116] Le motif des rochers formant arches n'est pas inconnu dans des icones de l'époque, dont le trait dominant serait leur parenté avec des prototypes du XIVe–XVe siècle; par ex., la Nativité de Venise (Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs*, p. 30, pl. 17 et V). Voir aussi une miniature d'un manuscrit italien, écrit et décoré à Candie en 1415, qui représente saint Jean dictant à Prochoros. Par un malentendu, la caverne y a pris la forme d'un rocher formant arc. Voir Chatzidakis, "Essai sur l'école dite italo-grecque", avec bibliographie antérieure.

[117] Millet, *Recherches*, p. 393.

[118] Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 178–180. Voir Chatzidakis, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (v. note 73), p. 387.

de Joseph et derrière Jésus, pour soutenir le corps de celui-ci et baiser sa joue par-dessus son épaule; Jean se penche pour prendre la main de Jésus et la baiser; Nicodème, accroupi, tire les clous des pieds avec une grande tenaille. Ce type iconographique, bien distinct de celui de la Périvleptos[119], est inconnu—jusqu'à présent—en Crète. Théophane pourrait l'avoir emprunté au Protaton, où le type est établi dans ses parties essentielles. Les différences sont minimes: l'échelle est placée différemment, Marie est montée sur un escabeau pour atteindre la hauteur que demande sa position, et Nicodème tient la tenaille et une longue aiguille[120]. Le choix de la composition par le peintre crétois, sa fidélité vis-à-vis de la représentation du Protaton, peuvent venir du fait que ce type, composé sur un schéma géométrique—le demi-cercle—et dépourvu de tout caractère d'exagération dramatique et pathétique, convenait très bien au style de Théophane. Inutile d'ajouter que ce type, une fois employé par notre peintre, se fixe dans toutes les œuvres de l'école, les fresques aussi bien que les icones.

Du point de vue stylistique, toutefois, comme l'art linéaire de Théophane se trouve à l'opposé de celui de Pansélinos, qui est pictural, les contacts sont nécessairement plus restreints. Le point de contact le plus évident se trouve probablement dans les visages aux traits prononcés des vieillards à la riche chevelure et à la barbe tombant en flots ondulés, impressionants par la vigueur et la gravité de leur expression; merveilleuse réussite de Théophane (fig. 52, 53, 56, 62). Ils rappellent les vieillards furieux qui figurent dans l'immense galerie de portraits de même genre contenue dans la peinture du Protaton[121]. Il faut préciser que cette filiation ne se présente clairement qu'à Stavronikita (1546). Théophane a-t-il été influencé par l'exemple d'un autre peintre crétois, le peintre Euphrosynos (1542)[122]? Cela est assez probable, car le même changement de style peut être observé entre les icones de la Déisis du Protaton et celles de Stavronikita (fig. 84, 85, 63-67).

Il est évident que Théophane, quand il se trouve loin de son pays, dépasse vite l'art que sa ville natale avait été capable de lui offrir, et s'adresse volontiers à des modèles de haute classe du temps des Paléologues, monuments du grand art que, lui, est tout à fait en état de suivre et, en même temps, d'assimiler pour créer une nouvelle étape dans cet art aux traditions millénaires.

VI. SES CONTEMPORAINS—SON ÉCOLE

Si le besoin de renouvellement se satisfait chez Théophane dans les cadres de la bonne tradition byzantine, c'est-à-dire par des retours à des prototypes de

[119] Millet, *Recherches*, p. 482.

[120] G. Millet, "L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle", *Atti del V Congresso Internazionale di Studi bizantini*, t. II (Rome, 1940) (= *Studi Bizantini e Neoellenici*, 6), p. 275 et s. Millet (p. 281) pensait que, puisque "Lavra n'a pas retenu ce motif original" (les deux instruments de Nicodème), "on ne peut s'arrêter à l'idée séduisante que le Protaton aurait transmis directement ce vieux type de la Descente de Croix aux peintres crétois du XVIe siècle". La grande tenaille de Lavra est très répandue dans les deux types.

[121] Millet, *Athos*, pl. 36–47. A. Xyngopoulos, *Manuel Pansélinos* (Athènes, 1956).

[122] Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος. Voir Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 132–133, et, du même, Ἡ παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν Ἅλωσιν ζωγραφικήν, p. 91–93.

grandes époques du passé et, en outre, par l'enrichissement que lui apporte l'expérience italienne, il est pourtant clair que son art est loin de pécher par la faiblesse de l'éclectisme. Tout ce qu'il absorbe s'incorpore dans un système de valeurs plastiques cohérent, qui lui est plus ou moins propre. Ainsi Théophane affirme-t-il sa personnalité et fait-il preuve d'une volonté artistique bien précise, qui lui donne une place à part parmi les peintres de son temps.

En effet, le nombre de ses contemporains dont l'œuvre est connue est fort restreint. Les peintres Euphrosynos (1542), Antoine (1544), Zorzis (1547), tous crétois, ainsi que Frangos Katélanos de Thèbes (1548), pourraient bien ne pas appartenir à la même génération, car leur art, même celui des Crétois, à l'exception de Zorzis, présente certaines tendances différentes, à des degrés divers, de celles de la peinture de Théophane[123].

Il y a pourtant un fait qui ne peut pas être dû au hasard. Parmi les peintres grecs de cette époque, le moine Théophane Strélitzas, dit Bathas, apparait le premier, chronologiquement, et surpasse tous les autres par la durée de son activité et l'étendue de son œuvre. La haute qualité de sa production mise à part, il faut signaler aussi son rôle de pionnier dans le domaine de la peinture religieuse du monde orthodoxe après la conquête ottomane. Car il apparait juste au moment où, dans la Grèce continentale et les pays limitrophes au Nord, la peinture religieuse se trouvait en état de désagrégation. Si on jette un coup d'œil sur ce qui se passait dans ce domaine, on s'apercevra que, vers la fin du XVe siècle, parmi les divers ateliers locaux, on ne distingue qu'une seule équipe—plustôt qu'une école—de peintres anonymes, qui travaille aux Météores (1483), à Kastoria (1485-1505), à Servia (1510), à Trescavać et Poganovo (Serbie, 1483-1500) et ailleurs[124]. Dans leurs œuvres l'élément pittoresque, frisant parfois la caricature, prédomine; parallèlement on y discerne une certaine tendance dramatique, qui paraît à tel point exagérée qu'elle approche d'un réalisme plutôt cru. La Crucifixion, par exemple, de l'ancienne église du Météoron (1483) (fig. 132) suffit pour nous faire comprendre pourquoi notre peintre, imprégné par l'esprit de noblesse et de distinction de la tradition hellénisante de Constantinople, ne se laissa pas influencer par ce genre de peinture pendant son séjour aux Météores (1527). D'autre part, la fadeur des peintures murales qui décorent la chapelle du Prodrome au Protaton, au Mont-Athos, datées de 1526[125] (fig. 131), justifie la prédilection des cercles monastiques les plus éclairés pour la peinture du moine crétois Théophane.

Donc, une fois Théophane parvenu dans les couvents des Météores et du Mont-Athos, lui et son école y dominent. Aux Météores on leur doit quatre grands ensembles, et au Mont-Athos au moins quinze, et ces dix-neuf décorations monumentales, rien que pour ces deux centres religieux, ont été exécutées dans une période de quarante années.

[123] Pour les peintres mentionnés, v. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, *s.v.*

[124] *Ibid.*, p. 63–66. S. Radojčić, "Une école de peintres de la deuxième moitié du XVe siècle", dans *Zbornik za linovne umetnosti*, 1 (1965), p. 69–102, résumé français, p. 103–104. Cf. Chatzidakis, "Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans" (v. note 60).

[125] Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, no. 7, et Millet, *Athos*, pl. 57.2. Ces peintures inédites se rattachent probablement à l'école mentionnée dans la note précédente.

Nous ne mentionnons pas ici leur œuvre en dehors de ces couvents, en Thessalie, en Macédoine, à Chypre et ailleurs: elle reste encore à définir. La plus grande partie de cette production considérable a pu être guidée par Théophane lui-même, mais elle a dû être exécutée en collaboration avec ses élèves. Même pour les œuvres signées par lui, il est difficile d'admettre qu'il y ait travaillé seul. Nous ne connaissons pas tous ses collaborateurs mais, à partir d'un certain moment, nous devons compter ses deux fils, Syméon (au moins depuis 1546) et, plus tard, jusqu'à 1552, Néophyte. Syméon est mentionné expressément dans la décoration de Stavronikita (1546). Longtemps après la mort de son père, Néophyte se vanta, dans l'inscription de Kalambaka (1573), d'être le fils "de Théophane, le meilleur des peintres" (App., no. 18). Un autre peintre, Zorzis de Crète, qui, d'après une notice, est le "fameux peintre" du katholikon de Dionysiou (1547)[126], devait être un des collaborateurs les plus proches de Théophane, tellement il est lié à sa technique, à son iconographie et à son style. De même, les peintres anonymes qui ont laissé une œuvre étendue et excellente à Roussanou (1561)[127], à Dochiariou (1568)[128], etc., doivent sortir de l'ambiance immédiate de Théophane. Tous ces monuments, ceux de Théophane et les autres, forment un ensemble homogène et cohérent, et leurs créateurs, tous crétois, méritent le titre collectif d'"école crétoise".

Cette désignation est valable aussi d'un autre point de vue. Ces peintres crétois, expatriés, ne sont pas coupés de leur île natale. Ils voyagent continuellement, souvent ils rentrent chez eux—Syméon Strélitzas, par exemple, a acquis des immeubles à Candie, mais, comme il voyage souvent, il laisse la gérance à l'un de ses confrères (App., no. 15); ils échangent des poncifs—le même Syméon achète des poncifs à un vieux peintre installé à Candie, Jean Evripiotis (App., no. 17). Même si les documents sur ces liens intimes faisaient défaut, la comparaison seule de l'œuvre des Crétois expatriés avec celle des autres Crétois restés chez eux indiquerait leurs contacts suivis[129]. La seule différence consiste dans le fait que les peintres en Crète, qui sont nombreux vers le milieu du XVIe siècle—plus de quarante à Candie seulement[130]—, s'occupent très peu de peinture murale et travaillent presque exclusivement à la peinture de chevalet, tant pour la consommation locale que pour l'exportation. Mais toutes les icones crétoises de l'époque sont étroitement liées, que ce soit par rapport au style ou par rapport à l'iconographie, à l'œuvre des Crétois exerçant leur métier loin de leur île natale.

Signalons ici que, parmi ces quarante peintres de Candie, il faut compter un jeune peintre nommé Doménikos Théotokopoulos, qui y séjourne encore en 1565, âgé alors de 24 ans[131]. Il a pu rencontrer à Candie le vieillard Théophane,

[126] Millet, *Recherches*, p. 660, et *Athos*, pl. 194–206.

[127] Inédites. Inscription: Bees, dans Βυζαντίς, 1 (1909), p. 624.

[128] Millet, *Athos*, pl. 215–254.

[129] Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs*, *passim*. Toutes les icones crétoises sont à comparer avec les peintures du Mont-Athos.

[130] Mertzios, dans Κρητικὰ Χρονικά, 15–16, 2e partie, p. 256–287. Voir Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης, p. 8.

[131] Mertzios, *op. cit.*, p. 302, et, le même, dans *Arte Veneta*, 15 (1961), p. 217–219.

avant sa mort en 1559. Doménikos devait peindre des icones comme les autres artistes contemporains de la ville, mais d'une qualité excellente. La preuve nous en est fournie par l'icone de saint Luc peignant la Vierge, du Musée Benaki, signée ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ, qui ne diffère pas essentiellement des œuvres crétoises de la même époque[132] (fig. 127, 128). Cependant, ce jeune peintre crétois, qui voyage aussi en l'Occident, ne rentrera jamais plus chez lui.

Pour la région des Balkans, l'apparition sur le continent de ces artistes insulaires, qui étaient capables de réaliser un programme moderne et une nouvelle forme de peinture monumentale pour la décoration des églises, fut décisive. Cette peinture était valorisée par le prestige du Mont-Athos et ne pouvait inspirer nul soupçon de tendance à l'hérésie, qui sévissait parmi les iconographes, surtout ceux du monde slave. Ainsi l'art des Crétois était érigé, en quelque sorte, en art officiel de l'Eglise orthodoxe, et par ce fait exerça une très forte influence sur le développement de l'art religieux des peuples balkaniques.

Les artistes athonites, crétois et autres, qui voyagent facilement dans les pays de la péninsule sans frontières, les peintres qui viennent faire un stage au Mont-Athos, les icones portatives et les poncifs qui circulent partout, les "Guides de la peinture", enfin, qui se recopient et se traduisent—tels furent les moyens pratiques du rayonnement continuel de l'art de Théophane et de ses dérivés dans l'aire de l'Eglise orthodoxe au temps de la domination ottomane. Ce qui reste à prouver, ce sont les limites et la durée de cette influence.

Conclusion

En conclusion, signalons d'abord que Théophane apparaît comme le peintre à qui sera confiée la décoration des monuments le plus importants des grands centres monastiques du monde orthodoxe grec dans le deuxième quart du XVIe siècle. Sa première convocation aux Météores (1527) devait être due tant à la renommée personnelle qu'il avait pu acquérir déjà auparavant, que à la renommée de ses compatriotes peintres des générations précédantes, tous suffisamment fiers de leur origine pour apposer, auprès de leur signature, l'ethnique "crétois".

Cependant, étant donné qu'il est le premier Crétois dont l'œuvre acquiert de plus en plus d'envergure, en prenant les dimensions d'un prototype pour les générations des peintres orthodoxes futurs, Théophane est le seul que nous puissions considérer comme chef d'école. C'est pourquoi, pour le moment, nous devons nous contenter de considérer ce peintre comme le type représentatif de l'artiste crétois du deuxième quart du XVIe siècle, en qui se cristallisent les vertus et les défauts de la peinture crétoise, se définissent les limites de son

[132] M. Chatzidakis, dans Ζυγός, 1, no. 8 (1956). Du même, Τὰ νεανικὰ τοῦ Θεοτοκόπουλου, dans 'Εποχές, août, 1963. Des objections sur l'attribution de cette pièce au Greco, dans H. E. Wethey, *El Greco and His School* (Princeton, 1962). Voir M. Chatzidakis, Παρατηρήσεις στὶς ὑπογραφὲς τοῦ Θεοτοκόπουλου, dans Ζυγός, no. 103–104 (1964), p. 179–183.

pouvoir d'assimilation et sa puissance de rayonnement. Nous sommes aussi en état de distinguer chez lui les marques d'une certaine évolution au cours d'une période de trente ans.

D'abord (1527) maître raffiné en peinture de chevalet, il introduit dans la Grèce occupée par les Turcs l'héritage de la peinture de son île natale, qui conservait vivantes, mieux qu'ailleurs, les traditions de l'art noble et savant du XVe siècle. Les influences italiennes—normales pour un artiste qui sort d'un milieu citadin fortement imprégné par la culture des dominateurs vénitiens—sont limitées aux éléments décoratifs et aux scènes secondaires plutôt narratives, ou à des personnages exotiques (saint Christophe). Ensuite, à Lavra (1535), il fait figure de maître des grands ensembles dans la décoration monumentale. Malgré le rare emploi qu'il fait de gravures italiennes pour enrichir ses thèmes, il reste un peintre fervent orthodoxe, plus que jamais attaché aux traditions de son art. En fonction de cette tendance traditionaliste, il doit se tourner de plus en plus vers l'art du passé, revenir à la peinture qu'il devait considérer comme l'expression artistique la plus authentique de l'orthodoxie—l'art des Paléologues—et, par ce moyen, prendre contact de nouveau avec le fond "hellénistique" du grand art byzantin.

Nous nous sommes efforcés d'analyser plus haut les résultats de cette orientation vers des modèles du XIVe siècle, manifeste surtout dans l'œuvre de la période de Stavronikita (1546), dans les peintures murales comme dans les icones. On pourrait attribuer—au moins en partie—à cette même étude de certains modèles l'évolution de l'art de notre peintre, quand il traite le visage humain de manière plus profondément scrutée pour le rendre plus grave, ainsi que quand il compose le corps humain d'une manière savante, avec un souci plus marqué pour l'enrichissement des moyens expressifs. Car Théophane reste toujours un peintre profondément attaché à l'héritage antique du monde byzantin, et le développement de certaines compositions d'ordre symbolique, dans lesquelles il exerçait ses vertus de compositeur, n'a pu en rien tarir son amour pour la forme humaine, qui reste son sujet d'étude principal et constant. Dans les couleurs aussi on note des traits nouveaux: elles deviennent plus brillantes, elles s'organisent de plus en plus en taches isolées. La dernière étape—le Météoron—montre l'accentuation d'une sorte de traditionalisme qui élimine les éléments d'apparence étrangère (Emmaüs).

Au fond, cet artiste, dont la culture grammaticale est médiocre, est un puriste austère dans son art, volontairement soumis aux lois et aux règles des traditions nationales et religieuses, comme il convenait à un vrai moine, d'une piété ardente et d'une grande ferveur orthodoxe.

Appendice : Inscriptions et Documents

Nous avons cru utile de réunir en appendice toutes les inscriptions et tous les documents concernant Théophane et ses enfants. Les inscriptions de Venise ont pu être vérifiées sur les photographies. Les documents des archives ont été

réimprimés tels qu'ils étaient publiés. La seule correction sur ces documents est la lecture λεγόμενος, au lieu de l'abréviation λέγος, et les majuscules des noms propres. Les notices du codex de Lavra ont été vérifiées sur des photographies.

1

1527, le 12 octobre
Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, narthex. Inscription, peinture (fig. 14)
P. Uspenskij, *Meteorskie i osoolimpijskia monastyri v Fessalii* (Saint-Pétersbourg, 1896), p. 44, no. 1. A. Xyngopoulos, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν (Athènes, 1957), p. 96, note 3. M. Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, τοὐπίκλην Μπαθᾶς. Βιογραφικὸς ἔλεγχος (Athènes, 1963)

+ Ἀνιγέρθη ἐκ βάθρων ὁ θείως κ(αὶ) πάνσεπτως ναὼς τοῦ ἐν ἁγίης πατρὸς εἱμῶν | Νικολάου παρὰ τοῦ πανιεροτάτου μιτροπωλίτου Λαρίσης κὴρ Διονισίου κ(αὶ) τοῦ ὡσειωτάτ(ου) |
ἐν ἱερομονάχε(ι)ς κὴρ Νικάνωρος κ(αὶ) ἐξάρχου Σταγῶν κ(αὶ) τῶν εὑρισκομένων ἀδελφῶν εἰστω |
ρίθη δὲ κ(αὶ) διὰ ἐξόδου τοῦ εὐτελοῦς [Κ]υπριανοὺ ἱεροδιακώνου |
ἔτ(ους) ,ζ̄ω̄λ̄ς̄ Μηνὶ Ὀκτωβρίου χεὶρ Θεοφάνη
ἐν ἰν(δικτιῶνι) α̅ .ιβ̄. μ(ονα)χ(οῦ) τοῦ ἐν τῇ
Κρίτη Στρελή |
τζας

2

1535
Athos, Monastère de Lavra, katholikon, naos. Inscription, peinture
G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos* (Paris, 1904), no. 339

+ Ἱστόριται ναὸς μητροπαρθένου κόρης. ἐξ αὐτῶν
κριπίδων τε ἅμα καὶ βάθρων. διὰ συνδρομῆς
κόπου τε καὶ ἐξόδου Νεοφύτου προέδρου περι-
φανοῦς Βερροίας ὁρμομένου τὲ ἐξ Ἀθηνῶν τῇ πόλει.
πατριαρχοῦντος τὲ κυροῦ Ἱερεμίου. ἡγουμενεύοντος
κυροῦ Κυπριανοῦ. ἐν ἔτη τῶν ἑπτὰ χιλιωντετερίδων
εἰκάδι διπλῇ καὶ ἁπλῇ τρίτη. ἰνδικτιῶνος η̅
διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ

3

1535
Athos, Monastère de Lavra, katholikon, naos. Inscription, peinture (fig. 116)
Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, no. 340

+ Δέξαι δέησιν μικρὰν παρθενομῆτορ
ἥν σοι προσεκόμισα ὁ σὸς ἱκέτης
ὃς τοῦδε τοῦ σοῦ ναοῦ τὴν εὐκοσμίαν
παλαιωθεῖσαν τὴν μορφὴν τοῦ υἱοῦ σου
καὶ τῶν προφητῶν καὶ πάντων τῶν ἁγίων
τοῦτον ἀνιστόρησα ἐξ ἐμῶν πόνων
πρέσβιν τιθείς σε πρὸς τὸν ἐκ σοῦ τεχθέντα
ὅπως διὰ σοῦ τὴν πάντων προστασίαν
ἄφεσιν εὑρῶ τῶν πολλῶν μου πταισμάτων
καὶ εἰσελθεῖν ἐν χώρᾳ τῶν δικαίων
ἀξίωσόν με ὡς ἐλεήμων
ὁ ταπεινὸς μητροπολίτης Βερροίας Νεόφυτος

Millet: 1 παρθενο(μήτωρ) 2 οἰκέτης 3 εὐκοσμή(αν) 4 παλαιοθεῖσαν ... σ(ου) 5 ἁγίω(ν) 7 τεχθέν(τα) 8 (ὅπως) διὰ σοῦ ἀμίαντον προστασί(αν) 9 (ἄφεσιν) ... (τ)ῶν ... πτ(αισμάτων) 10 (εἰσελθεῖν μὲ εἰς) χοροὺς 11 (ἀξιῶσαι μελλήσης ὡς) 12 μητροπ(ολίτης) Βερροί(ας) Νεόφυ(τος)

4

1536
Athos, Archives de Lavra. Codex Ἀδελφᾶτα, no. 18, f. 100v
A. Lavriotis, Τὸ Ἅγιον Ὄρος μετὰ τὴν Ὀθωμανικὴν κατάκτησιν (Athènes, 1963), (= Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 32), p. 2, note 1

Théophane acquiert une habitation pour lui-même et pour ses enfants.

+ Κατὰ τὸ ἔτος τὸ ,ζμδ' ἡγουμενεύοντος Κυπριανοῦ ἱερομονάχου κατέμπροσθεν τῆς Συνάξεως ἔλαβε τὸ κάθισμα τοῦ κὺρ Νήφωνος τοῦ προηγουμένου, ὁ κὺρ Θεοφάνης ὁ ζωγράφος νὰ τὸ ἔχει ἐπὶ ζωῆς αὐτοῦ αὐτὸς καὶ οἱ παῖδες αὐτοῦ

5

1540, le 15 février
Athos, Archives de Lavra. Codex Ἀδελφᾶτα , no. 18, f. 106r
Lavriotis, *loc. cit.*

Théophane acquiert le vignoble du Théologos et la "kavgia" du métropolite pour lui-même et pour ses enfants Syméon et Niphon (plus tard, Néophyte).

+ Ἔτους ,ζμη' ἡγουμενεύοντος τοῦ πανοσιωτάτου ἡμῶν πατρὸς παπᾶ κὺρ Μελετίου ἐλθὸν ἐν τῇ ἱερᾷ συνάξει ὁ τιμιώτατος διδάσκαλος ὁ κὺρ Θεοφάνης ὁ ζωγράφος. καὶ ἔδωκεν διὰ τὸ ἀμπέλιν τοῦ Θεολόγου ἤγουν τὸ κελλίον καὶ τὸ κάθισμαν καὶ τὸ περιβόλιν. χιλιάδες δέκα: νὰ τὸ ἔχει αὐτὸς καὶ τὰ δύο του παιδία, ὁ Συμεὼν καιὸ Νίφος. ἐφ' ὅλιν τους τὴν ζωήν: ἐγράφη ἐν μηνὶ Φεβρουαρίῳ ιε' ἔτι δὲ ἔδωκεν ὁ κὺρ Θεοφάνης ὁ ζογράφος διὰ τὴν καύγιαν τοῦ μητροπολίτου ὁποῦ εἶναι εἰς τὸν αἰγιαλὸν ἄσπρα φ' νὰ τὴν ἔχει αὐτὸς καὶ τὰ παιδία του.

6

1540, le 29 octobre
Athos, Archives de Lavra. Codex Ἀδελφᾶτα, no. 18, f. 108r
Lavriotis, *loc. cit.*

Théophane achète trois "adelphata", deux pour ses enfants et le troisième pour celui qui va les enterrer.

+ Ἔτους ,ζμθ' ἡγουμενεύοντος τοῦ πανοσιωτάτου πατρὸς ἡμῶν κὺρ Μελετίου ἱερομονάχου ἐλθὼν ἐν τῇ ἱερᾷ Συνάξι ὁ διδάσκαλος ὁ κὺρ Θεοφάνης ὁ ζωγράφος καὶ ἔδωσεν ἄσπρα χιλιάδες τρεῖς. διὰ τρία ἀδελφάτα. τὰ δύο τῶν παιδίον του. τοῦ κὺρ Συμεὼν καὶ τοῦ Νίφου. τὸ δὲ ἄλλον νὰ εἶναι ἐκείνου ὁποῦ θέλει τοὺς θάψειν. ἤγουν τοῦ ἀμπελίου τοῦ Θεολόγου. ἐγράφη ἐν μηνὶ ὀκτομβρίω κθ.

Lavriotis: 1541

7

1543, le 23 octobre
Athos, Archives de Lavra. Codex Ἀδελφᾶτα, no. 18, f. 110v
Lavriotis, *loc. cit.*

Théophane échange ses domaines contre le kellion Pyrgos situé à Karyès.

+ Ἔτους ,ζνβ' Ὀκτωμβρίου κγ' ἡγουμενεύοντος κυροῦ Παϊσίου ἱερομονάχου ἐλθὼν ὁ διδάσκαλος κὺρ Θεοφάνης ὁ ζωγράφων ἐν τῇ ἱερᾷ συνάξει. καὶ γέροντας κὺρ Ἡσαΐας ἐκ τῆς Καρεαῖς. καὶ ἐποίησαν συμβίβασιν ὁμοῦ οἱ δύο. καὶ ἐπέδωκεν ὁ ρηθεὶς κὺρ Θεοφάνης ὁ ζωγράφων τὸ κελίον τὸ μέσα τὸ εἰς τὸ μοναστήρι. καὶ τὸ κάθισμα τὸν Θεολόγον καὶ τὸ περιβόλιν κατὰ πῶς τὰ εἶχεν ἀγορασμένα πρὸς τὸν ἄνωθεν κὺρ Ἡσαΐα. καὶ πάλαι ἔδωκεν ὁ ρηθεὶς κὺρ Ἡσαΐας τὸ κελίον τὸν Πῦργον τὸ εἰς ταῖς Καρεαῖς καὶ τὸ ἀμπέλιον τὸ ἄνωθεν καὶ κάτωθεν τὸ εἶναι εἰς τὸ βασιλικὸν καὶ τὸ λιβάδι μὲ ταῖς λεπτωκαραῖς πρὸς τὸν ἄνωθεν κὺρ Θεοφάνην. καὶ διὰ τὸ στέργον καὶ βέβαιον ἐγεγώνει τὸ παρὸν γράμμα εἰς ἀσφάλειαν:

Lavriotis: 1544

8

1546, le 17 janvier
Athos, Archives du monastère de Stavronikita
Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions*, no. 203 (mention). Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης, p. 14

Le patriarche meurt en 1546. La même année fut peinte l'église par le moine Théophane et son fils Syméon.

Ἐκοιμήθη ὁ παναγιώτατος ἡμῶν αὐθέντης καὶ δεσπότης καὶ οἰκουμενικὸς πατριάρχης κὺρ Ἱερεμίας ὁ διὰ τοῦ θείου καὶ μεγάλου καὶ ἀγγελικοῦ σχήματος μετονομασθεὶς Ἰωάννης, ἐν ἔτει ,ζνδ' ἰνδικτιῶνος δ'. Τὸν αὐτὸν χρόνον ἐζωγραφίσθη καὶ ἡ ἐκκλησία παρὰ Θεοφάνους μοναχοῦ καὶ Συμεὼν τοῦ ὑιοῦ αὐτοῦ ἐν μηνὶ Ἰανουαρίω ιζ'

9

1552, le 16 mars
Athos, Archives de Lavra. Codex Ἀδελφᾶτα, no. 18, f. 126r
Lavriotis, *loc. cit.*

Néophyte, fils du peintre Théophane, entre au monastère comme moine en offrant son travail de peintre d'icones.

+ ἔτους ,ζξω' πρωτεύοντος Δικαίου ὁ πανοσιώτατος πατὴρ ἡμῶν Παῦλος ἱερομόναχος. ἐλθὼν ἐν τῇ ἡμετέρᾳ συνάξει ὁ κὺρ Νεόφυτος τοῦ κὺρ Θεοφάνη τοῦ ζωγράφου καὶ ἔγινεν διακονιτῆς εἰς τὸ μοναστήριον ἤγουν ἤτοι δουλίαν ἔχει τὸ μοναστήριν μέσα καὶ ἔξω νὰ στορίζει ὅτι δουλίαν κάμνη χρείαν ἐκεῖνον ὁποῦ δαίεται τὸ μοναστήριν. εἰς ὅτι τὸν εἰπεῖ ἀγογκίστος. μὲ τὰ χρῶματά του. τὰ δὲ σανίδια καὶ πανία καὶ τὸ χρυσάφην νὰ τὰ δίδει τὸ μοναστήριν. καὶ διὰ τοῦτο συντασσώμεθα καὶ ἡμεῖς νὰ ἔχει ἕνα ἀδελφάτον. νὰ πέρνει τὸ σιτάρην κατὰ τὴν τάξιν. ὡς ἀδελφὸς τοῦ μοναστηρίου. ἐγράφη μαρτίω ις'.

10

1552, le 8 novembre
Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), katholikon, naos. Inscription, peinture
N. A. Bees (Βέης), Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων Μετεώρων, dans Βυζαντίς, 1 (1909), p. 588

Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων, καὶ ἀνιστορίθη, ὁ πάνσεπτος καὶ θεῖος ναὸς οὗτος τοῦ κ(υρίο)υ | καὶ Θ(εο)ῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ τῆς Μεταμορφώσεως διὰ συνδρομῆς καὶ κόπου |
τῶν εὑρισκομένων ἀδελφῶν. ἡγουμενεύοντος κυροῦ Συμεὼν ἱερομονάχου |
ἐπὶ ἔτους ,Ζω, Ξω, Α'ω ἐν μηνὶ Νοεμβρίω η ἰν(δικτιῶν)ος, ΙΛ

11

1559, le 22 août
Athos, Archives de Lavra. Codex Ἀδελφᾶτα, no. 18, f. 109r
Lavriotis, *loc. cit.*

Le kellion Pyrgos de Théophane est cédé à un autre moine.

+ Ἔτους, ζξζ' ἐν μηνὶ αὐγούστου κβ'. ἡγουμενεύοντος Ἰγνατίου ἱερομονάχου ἐλθὼν ὁ τιμιώτατος ἐν ἱερομονάχοις Δανιὴλ ἔμπροσθεν τῆς ἱερᾶς Συνάξεως. καὶ ἡτοίσατο τὸ κελίον τὸ εὑρισκόμενον εἰς ταῖς Καρεαῖς τὸ λεγόμενον Πῦργον, ὅπερ εἶχε ὁ κὺρ Θεοφάνης ὁ ζωγράφος. καὶ ἐδώκαμεν αὐτῶ, τοῦ ἄνωθεν Δανιὴλ ἱερομονάχου. ἵνα τὸ ἔχει αὐτὼ ἕως τὴν ζωήν του, καὶ ἥτις τὸν θάψην. καὶ νὰ ἔχει τὸ ἀμπέλι μὲ τὴν περιοχήν του καὶ τὸ λιβάδι καὶ ταῖς λεπτοκαραῖς καὶ ἔδωκε χάριν εὐλογίας β' χιλιάδες, καὶ φ'ἄσπρα.

12

1559, le 2 septembre
Venise, Archives de l'Etat. Protocoles du notaire de Candie Michel Maras
K. Mertzios, Σταχυολογήματα ἀπὸ τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαὴλ Μαρᾶ *(1538-1578)*, dans Κρητικὰ Χρονικά, 15–16 (1961–1962), 2e partie, p. 262

Le notaire Manéas Zamoros affirme que Syméon Bathas a accompli envers lui toutes les obligations découlant du testament de Théophane.

β' (2) σεπτεμβρίου ,αφνθ' (1559)

† Γεμάτην καὶ ἀννέκοφτην σιγουριτὰν κάμνω ἐγὼ Μαννέας Ζάμορος νοτάριος υἱὸς τοῦ κὺρ Ἀνδρέα, κατοικούμενος εἰς τὸ ἐξώπορτο, ἐσένα τοῦ κὺρ Σιμεὸ καλογήρου τοῦ κατὰ κόσμο Μπαθᾶ τοῦ ποτὲ κὺρ Θεοφάνη, πρεζέντες καὶ τῶν διαδόχων σου ὡσὰν κληρονόμος τοῦ ποτὲ λεγομένου πατρὸς εἰς σὲ ὑπέρπυρα ἑβδομῆντα ἤγουν ο', τὰ ἔλαβα τὴν σήμερον ἀπὸ λόγου σου, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ μὲν ὑπέρπυρα ἑξῆντα μοῦ ἀφῆκεν διὰ τὴν ψυχήν του ὁ ποτὲ λεγόμενός σου πατέρας καθὼς εἰς τὸ τεσταμέντο του φαίνεται, καμωμένο διὰ χειρός μου, εἰς τὰ ὁποῖα σοῦ ἐκράτουν ἕνα μαστραπᾶ ἀργυρό, ὅλος λαβοράδος καὶ παραχρυσωμένος, τὸν ὁποῖον σοῦ ἐγύρισα ὀπίσω τὴν σήμερον, τὰ δὲ ἕτερα ὑπέρπ(υρα) δέκα μοῦ ἔδωκες διὰ τὸν κόπο μου, διὰ τὰ ὁποῖα ὑπέρπυρα ἑβδομῆντα κράζομαι πλερωμένος καὶ σατισφάδος καὶ στρέφω σὲ σίγουρον μὲ τὰ μέρη σου καὶ ἀναπαϊμένο, πρεζέντες καὶ ὁ μαΐστρο Γεώργης Ζωγράφος, σπετζέρης, κομισάριος τοῦ ποτὲ λεγομένου σου κυροῦ, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἐγὼ ὁ λεγόμενος κὺρ Συμεὼ Μπαθᾶς εἶμαι κοτέντος καὶ ὁμολογῶ πὼς ἔλαβα ἀπὸ ἐσένα τὸν λεγόμενο μισὲρ Μαννέα, τὸν ἄνωθι μαστραπᾶ καὶ στρέφω σὲ σίγουρον.

Μάρτυρες παρακαλετοί: κὺρ Μπορταλίο Τζανκλιβάνης
καὶ κὺρ Ἀλούζε Μαλαχίας τοῦ κὺρ Γεωργαντῆ

13

1560, le 24 février
Venise, Archives de l'Etat. Protocoles du notaire de Candie M. Maras
Mertzios, *op. cit.*, p. 258–260

Néophyte, fils de Théophane, affirme qu'il a reçu tout ce qui lui était dû conformément au testament de son père.

,αφξ' (1560) μηνὶ Φευρουαρίου κδ' (24)

† Σιγουριτὰν γεμάτην καὶ ἀννέκοφτην κάμνω ἐγὼ Νεόφυτος μοναχὸς τοὐπίκλην Μπαθᾶς, σγουράφος τὴν τέχνην, τοῦ ποτὲ κὺρ Θεοφάνου μοναχοῦ, οἰκῶν εἰς τὴν ἐξώπορταν τοῦ Χανδάκου τῆς Κρήτης, μὲ τὰ μέρη μου, ὡσὰν υἱὸς καὶ κληρονόμος εἰς τὰ μισὰ καλὰ τοῦ λεγομένου μου πατρός, ὡσὰν φαίνεται μὲ τὸ τεσταμέντο του καμωμένου διὰ χειρὸς τοῦ κὺρ Μανουὴλ Ζάμορου, νοταρίου ,αφνθ' Φευρουαρίου κδ' μὲ τοὺς διαδόχους μου, ἐσένα τοῦ μαΐστρο Γεώργη Σγουράφου, ἀρωματάρη καὶ κομεσάριου τοῦ λεγομένου ποτὲ πατρός μου, πρεζέντι καὶ κοτέντο καὶ τῶν μερῶν σου, εἰς ὅ,τι ἄρα μοῦ ἄφικεν ὁ λεγόμενος ποτέ μου πατέρας, μὲ τό λεγόμενό του τεσταμέντο, κατὰ τὴν φόρμαν τοῦ λεγομένου του τεσταμέντου καὶ τὸ ἰνβεντάριόν του γραμ-

μένο διὰ χειρὸς τοῦ λεγομένου κὺρ Μανουὴλ Ζάμορο νοταρίου ,αφνθ' Φευρουαρ. κδ', ὁμολογῶ καὶ ἐπαράλαβά τα ὅλα ὁλόκεράτα ἀπὸ σένα ἤτις τὰ δουκάτα τὰ χρυσᾶ, μοτζενίγους καὶ ἁγιοκωνσταντινάτα χρυσᾶ καὶ ἀσῆμι ἤγουν ὅλα τὰ μισὰ ὁποῦ μοῦ ἐτοκάραν καὶ ἐμένα, ἅπαντα εἰς τὸ μερτικόν μου, τά ἔδωκες τὴν σήμερον ὀμπρὸς τούτου τοῦ νοταρίου καὶ τῶν κάτω γραμμένων μαρτύρων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα εὐγάλαμεν τὰ λεγάτα τοῦ πατρός μου καὶ ὅ,τι ἔξοδαις ἔκαμες εἰς τὸν θάνατόν του καὶ εἰς ἄλλαις ἔξοδαις νετσεσσάριαις καὶ ἀμπατέροντάς τα καὶ ἐμένα ὅλα τὰ ἥμισα ὁποῦ μοῦ ἐτοκάραν εἰς τὸ μερτικό μου καὶ τὰ ἀπομεινάρια ὅλα τὰ ἥμισα ὁποῦ μοῦ ἐτοκάραν εἰς τὸ μερτικό μου εἰς ὅ,τι γράφει τὸ λεγόμενο ἰνβεντάριο ἤτις δουκάτα χρυσᾶ καὶ μοτζενίγους καὶ ἁγιοκωνσταντινάτα καὶ ἀσῆμι μοῦ ἔδωκες καὶ ἐσατισφάρισές μου καὶ ἐμένα εἰς τὸ μερτικό μου εἰς αὐτὰ καὶ δὲν μᾶς κρατεῖς πλέον τίποτας οὐδὲ ἐμένα οὐδὲ τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ κὺρ Συμεὼν Μπαθᾶ, διότι εἰς ὅ,τι τοῦ ἐτοκάριζεν εἰς τὸ μερτικόν του καὶ αὐτοῦ τοῦ λεγομένου κὺρ Συμεὼν Μπαθᾶ τοῦ ἀδελφοῦ μου, ἤτις δουκάτα χρυσᾶ, μοτζενίγους, ἁγιοκωνσταντινάτα χρυσᾶ καὶ ἀσῆμι καὶ πᾶσα ἄλλο τοῦ τὰ ἔδωκες καὶ αὐτουνοῦ ὡσὰν φαίνεται καὶ μὲ τὴν σιγουριτὰν ὁποῦ σούκαμεν καὶ αὐτὸς διὰ τούτου τοῦ νοταρίου ,αφνθ' σεπτεμβρ. γ', μὲ τὴν ὁποίαν σιγουριτὰν τοῦ ἔδωκες τοῦ λεγομένου κὺρ Συμεὼν Μπαθᾶ τοῦ ἀδελφοῦ μου ἐσὺ ὁ ῥηθεὶς μαΐστρο Γεώργης Σγουράφος καὶ ὅλα τὰ κρασὰ καὶ ὅλα τὰ ῥοῦχα καὶ ὅλη τὴ μασσαρία ὁποῦ εὑρέθησαν τοῦ λεγομένου ποτὲ κὺρ Θεοφάνη Μπαθᾶ τοῦ πατρός μας, ἤτις τὸ μερτικόν του ὡσὰν καὶ τὸ μερτικό μου, τὰ ὁποῖα εἶνε γραμμένα καὶ αὐτὰ εἰς τὸ ἰνβεντάριο τοῦ λεγομένου μου ποτὲ πατρός, τὴν ὁποίαν ἐκείνην τὴν σιγουριτὰν ὁποῦ σούκαμεν ὁ λεγόμενος κὺρ Συμεὼν Μπαθᾶς ὁ ἀδελφός μου, εἶμαι κοτέντος καὶ ἐγὼ καὶ λαουντάρω καὶ κομφερμάρω την, νᾶναι καλὰ δοσμένα του καὶ ἐλευθερώνω σὲ καὶ ἅπαντα ξεκαθαρίζοντας καὶ ἄλλον τίποτας δὲν ἀπόμεινεν εἰς τὰς χεῖρας ἐσένα τοῦ λεγομένου μαΐστρο Γεώργη Σγουράφου τοῦ κομεσαρίου, οὐδὲ κρατεῖς μας πλέον τίποτας ἀπὸ τὰ ὅσα εὑρέθησαν τοῦ λεγομένου ποτέ μου πατρός, ἀμὴ ἔδωκες ἐμᾶς τὰ ὅλα εἰς ὅ,τι γράφει τὸ λεγόμενό του ἰνβεντάριο ὡς ἄνωθι εἴρηται καὶ διὰ ταῦτα σὲ στρέφω καὶ ἐγὼ πάντοτε ἀναπαϊμένον καὶ σίγουρον ἐσένα καὶ τὰ μέρη σου καὶ εἰς τοῦτο καὶ ἐγὼ ὁ ῥηθεὶς Συμεὼν μοναχὸς τοὐπίκλην Μπαθᾶς, εἶμαι πρεζέντι καὶ κοτέντος εἰς ταύτην τὴν σιγουριτὰν εἰς ὅλα τὰ ἄνωθι καὶ ὁμολογῶ καὶ παράλαβα σήμερον ἀπὸ σένα τὸν ἄνωθι μαΐστρο Γεώργην Σγουράφον τὸν κομεσάριον τοῦ λεγομένου μου πατρὸς ὀμπρὸς τούτου τοῦ νοταρίου καὶ τῶν κάτω γραμμένων μαρτύρων καὶ τὴν κούπαν τὴν χρυσῆν ὁποῦ εὑρέθη τοῦ λεγομένου μου πατρὸς καὶ ὁμολογῶ καὶ δὲν μᾶς κρατᾶς πλέα τίποτας ἀπὸ τὰ ἄρα εὑρέθησαν τοῦ λεγομένου ποτέ μας πατρὸς τοῦ λεγομένου του ἰνβεντάριου, ἀμὴ ὅλα μᾶς τὰ ἔδωκες ὁλάκεράτα ὡς ἄνωθι εἴρηται καὶ διὰ ταῦτα σὲ στρέφω καὶ ἐγὼ πάντοτε ἀναπαϊμένον καὶ σίγουρον ἐσένα καὶ τὰ μέρη σου.

Μάρτυρες παρακαλετοί: κὺρ Ἰωάννης Καραβέλας σγουράφος,
καὶ κὺρ Γεωργίτζης Μπαλατοῦρος
καὶ κὺρ Νικόλα Σκλέντζας ἀρωματάρης τοῦ μίσερ Μάρκου

14

1560, le 28 juillet
Venise, Archives de l'Etat. Protocoles du notaire de Candie M. Maras
Mertzios, *op. cit.*, p. 260

Arrangement entre Syméon et le peintre Jean Evripiotis au sujet du prêt accordé par Théophane à Evripiotis contre un gage de 35 poncifs et de deux litres et demi de térébenthine (v. *infra*, no. 17).

κη' (28) 'Ιουλίου ,αφξ' (1560)

† 'Ομολογοῦμεν ἡμεῖς Σιμωνῆς Στριλίτζας, λεγόμενος Μπαθᾶς τοῦ ποτὲ κὺρ Θεοφάνου, πριντζιπάλες καὶ ἐγγυητὴς καὶ καθολικὸς πληρωτὴς εἰς ὅλον καὶ μέρος, ἀμάδι καὶ εἰς μοναχόν, καὶ 'Ιωάννης Καραβέλας σγουράφος τοῦ ποτὲ παπακὺρ Μανουήλ, οἰκῶντες εἰς τὴν ἐξώπορταν τοῦ Χανδάκου τῆς Κρήτης, ὅτι ἐγὼ ὁ ρηθεὶς πριντζιπάλες ὁμολογῶ καὶ κρατῶ ἐσένα τοῦ διδασκάλου κὺρ Ντζουὰν Εὐριπιώτη, σγουράφου, ἀθίβολα τριάντα πέντε γραμμένα μὲ τὸ σκρίτο ἀποὺ σούκαμεν ὁ πατέρας μου καὶ κρατῶ σου ἀκόμα καὶ δύο λίτρες καὶ ἥμισυ νέφτι, τὸ ὁποῖον εἶχες δώσει τοῦ ποτὲ κὺρ Θεοφάνου Στριλήτζα, τοῦ πατρός μου ὁ ὁποῖος σοῦχε δανείσει ἕνα δουκάτο χρυσὸ τζεκίνι καὶ ὑπέρπυρα πέντε, τὰ ὁποῖα σου ἀθίβολα τριάντα πέντε καὶ τὸ νέφτι ἐσυμβιβάσθημεν νᾶμε κρατημένος ἐγὼ ὁ ῥηθεὶς Συμεὼν Στριλήτζας νὰ σοῦ τὰ δώσω εἰς ἕνα χρόνον πρῶτον ἐρχόμενον καὶ ἐσὺ νὰ μοῦ δίδῃς τὸ τζεκίνι καὶ ὑπέρπυρα πέντε καὶ ἂν δὲν σοῦ ἀτενδέρω νὰ σοῦ δώσω τὰ ἄνω ἀνθίβολα 35 καὶ νέφτι λίτρες δύο καὶ ἥμισυ εἰς τὸ ἄνωθι τέρμενο, νὰ τυχαίνω καὶ νὰ σοῦ τὰ πληρώνω τόσα ὅ,τι τὰ ἐθέλασι τὰ τανσάρουν οἱ σγουράφοι καὶ ξίζουν, πέρνοντας καὶ ἐσὺ ὅρκον τὰ ἦντα κονδιτζιὸς ἦσανε καὶ εἰς ὅ,τι τὰ ἐθέλασι τανσάρουν οἱ σγουράφοι, νὰ ἀμπατέρουμε τὸ ἄνωθι ἕνα δουκάτο χρυσὸ τζεκίνι καὶ ὑπέρπυρα πέντε καὶ τὸ ρέστος νὰ σοῦ δίδω ἄλλο τρόπο νὰ τὰ σκοδέρῃς ἀπὸ μᾶς καὶ πᾶσα ἕνας μας εἶμαστε καὶ εἰς μοναχὸν καὶ ἀπὸ τὸ κάλαμον διὰ τοῦ γαστάλδου, ἀπάνω εἰς τὲς ἔξοδές μου χωρὶς ἐναντίον. ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἐγὼ ὁ ρηθεὶς Ντζουὰν Εὐριπιώτης πρεζέντι καὶ κοτέντος εἰς ὅλα τὰ ἄνωθι.

Μάρτυρες παρακαλετοί: κὺρ Μιχαὴλ Σκλέντζας
καὶ κὺρ 'Αντώνης Παπαδόπουλος

15

1560, le 31 juillet
Venise, Archives de l'Etat. Protocoles du notaire de Candie M. Maras
Mertzios, *op. cit.*, p. 261

Syméon Bathas donne pleins pouvoirs au peintre Jean Karavélas pour la gérance de ses biens à Candie.

λα' (31) 'Ιουλίου ,αφξ' (1560)

† Κομεσιὸν κάμνω ἐγὼ Συμεὼν Στριλήτζας λεγόμενος Μπαθᾶς, σγουράφος τὴν τέχνην τοῦ ποτὲ κὺρ Θεοφάνου, οἰκῶν εἰς τὴν ἐξώπορταν τοῦ Χανδάκου τῆς Κρήτης ἰν σπετζιαλιτὰν καὶ ὡσὰν υἱὸς καὶ κληρονόμος τοῦ λεγομένου ποτέ μου πατρὸς καὶ διὰ πᾶσα ἄλλο ὄνομα καὶ τίτλον ἀποὺ μπορῶ νὰ ἰντραβενίρω, ἐσένα τοῦ κὺρ 'Ιωάννη Καραβέλα τοῦ ποτέ εὐλαβοῦς παπακὺρ Πέτρο, πρεζέντι καὶ ἀτζετέρεις, ὅτι θέλω ἀπὸ τὴν σήμερον καὶ ὀμπρὸς ο διὰ μένα καὶ διὰ τὸ ὄνομά μου νάχῃς δύναμιν καὶ ἐξουσίαν γενεραλμέντε εἴτις ἐγὼ πρεζέντι ὡσὰν ἀφέντι νὰ ζητᾶς νὰ σκοδέρης καὶ νὰ παραλαμπάνης ὅ,τι ἄρα ἔχω νὰ ζητήσω καὶ νὰ σκοδέρω καὶ νὰ παραλάβω ἀπὸ πᾶσα ἄθρωπον καὶ ἀνθρώπους ἐδὰ καὶ εἰς τὸ ἐρχόμενον, μὲ πᾶσα μόδον καὶ στράταν ἀποὺ θέλει

ἡ ὀρδινία τῆς ἐκλαμπροτάτης μας αὐθεντίας, ἀκόμη νὰ ἐνοικιάζης καὶ νὰ ξενοικιάζης καὶ τὰ σπίτια μου ὅτινος θέλεις καὶ εἰς ὅ,τι ἐνοίκιον σοῦ θέλει φανῇ ἐσένα καὶ νὰ σκοδέρης τὰ ἐνοίκιά τος καὶ νὰ δεφενδέρῃς ἐμένα καὶ τὰ δικαιώματά μου εἰς τὸν ἐκλαμπρότατον Δούκα, Καπιτάνιον εἰς τὸ ἐκλαμπρότατο Ρετζιμέντο.... καὶ οὕτως εἶμαι κοτέντος.

Μάρτυρες παρακαλετοί: Ἀνδρέας Παναγιάνος ῥαύτης
καὶ Νικόλας Συμπιάση, σαλουμέρος

16

1560, le 8 août
Venise, Archives de l'Etat. Protocoles du notaire de Candie M. Maras
Mertzios, *op. cit.*, p. 278

Contrat pour l'apprentissage de Markos Astras auprès du peintre Syméon Bathas.

η' (8) αὐγούστου ,αφξ' (1560)

† Ὁμολογῶ ἐγὼ Μάρκος Ἀστρᾶς υἱὸς τοῦ μαΐστρο Γιώργη, οἰκῶν εἰς τὴν ἐξώπορταν τοῦ Χανδάκου τῆς Κρήτης, ὅτι εἶμαι κοτέντος νὰ ἔλθω μετ' ἐσένα τὸν κὺρ Συμεὼν Στριλίτζαν τὸν λεγόμενον Μπαθᾶν τὸν σγουράφον εἰς ὅποιαν χώραν θέλεις πάῃ νᾶμε μετὰ σένα ἀπὸ δὰ καὶ ὀμπρὸς ὅσον καιρὸν θέλω ἐγὼ νᾶμε μετὰ σένα καὶ νᾶμε εἰς τὴν ὑποταγὴν καὶ εἰς τὰ θελήματά σου, καλός, ἐμπιστεμένος, ἀπιβούλευτος καὶ ἄκλευτος ὑπὲρ τῶν παραδομένων μου πραγμάτων, νᾶμε ἀπολογητής σου μὲ τούτην τὴν κοντετζιὸν καὶ ὅταν θέλω νὰ μισεύσω ἀπὸ σένα νὰ μπορῶ νὰ μισεύγω καὶ νὰ μὴν ἔχω ἐξουσίαν ὡσὰν θελήσω νὰ μισεύσω νὰ σοῦ ζητήξω τίποτας πλήρωμα διὰ μισθὸν ἢ δούλευσιν οὐδὲ νᾶσε κρατημένος ποτὲ νὰ μοῦ δώσῃς τίποτας πλήρωμα διὰ ὅσον καιρὸν σταθῶ μετὰ σένα, ἀπάνω εἰς πένα δουκάτα πενῆντα εἰς ἄπασαν κριτήριον ἢ μαγιστράτον ἐκεῖ ὁποῦ ἤθελα θελήσει νὰ σοῦ ἐζητήσω τινα μισθὸν ἢ κόπον μου ὡς ἄνωθι, μόνον νὰ παγένω εἰς τὴν καλὴν ὥραν ἄνευ τινος μισθοῦ ὡς ἄνωθι, ἀπάνω εἰς τὴν ἄνωθι πένα. ἀπὸ ἄλλο μέρος ἐγὼ ὁ ρηθεὶς Συμεὼν Στριλίτζας λεγόμενος Μπαθᾶς τοῦ ποτὲ κὺρ Θεοφάνου πρεζέντι καὶ κοτέντος εἰς ὅλα τὰ ἄνωθι.

Μάρτυρες παρακαλετοί: κὺρ Ἰωάννης Καραβέλας σγουράφος
καὶ κὺρ Νικόλας Σκλέντζας ἀρωματάρης

17

1563, le 27 décembre
Venise, Archives de l'Etat. Protocoles du notaire de Candie M. Maras
Mertzios, *op. cit.*, p. 261

Le peintre Evripiotis certifie que l'affaire de sa dette (v. no. 14) *est réglée.*

,αφξγ' (1563) δεκεμβρ. κζ' (27)

† Ὁμολογῶ ἐγὼ ὁ ρηθεὶς Ντζουὰν Εὐριπιώτης ὅτι ἔλαβα ἀπὸ σένα τὸν κὺρ Ἰωάννην Καραβέλα ὡσὰν κομέσον τοῦ ρηθέντος κὺρ Συμεὼν Στριλήτζα ἀνθίβολα εἴκοσι δύο καὶ ἔδωκές μου καὶ δηνάρια μετρητὰ ὑπέρπυρα εἴκοσι ὀμπρὸς τούτου τοῦ νοτα-

ρίου καὶ τῶν κάτωθι γραμμένων μαρτύρων διὰ τὸ ρέστος καὶ ἀποπλήρωμά μου ὁλουνοῦ τοῦ ρέστου τῶν ἀντίκρυ ἀνθιβόλων τριάντα πέντε καὶ οὕτως ὁμολογοῦμεν καὶ δὲν ἔχομε πλέα τίποτας μὲ τὸν λεγόμενον κὺρ Συμεὼν Στριλήτζα καὶ μὲ τὸν ποτὲ πατέρα του καὶ διὰ τοῦτο τὸν στρέφω σίγουρον καὶ ἀναπαϊμένον εἰς παντοτινὰ καὶ τὸ ἄνωθι ἰνστρουμέντο ἔστω λυομένον.

Μάρτυρες παρακαλετοί: κὺρ Μανόλης Ντόριας
καὶ κὺρ Νικόλας Σκλέντζας

18

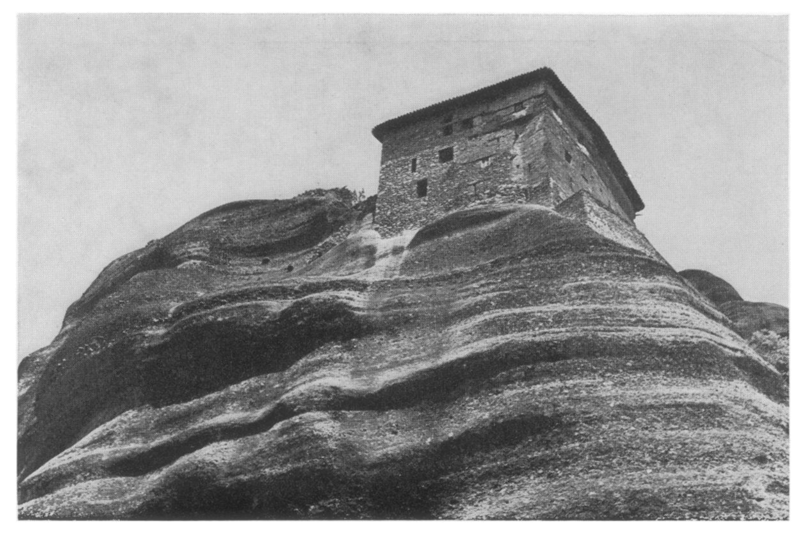
1573, le 15 août

Thessalie, Kalambaka, Métropole, naos. Inscription, peinture (la moitié de la seconde et la troisième ligne)

G. A. Sotiriou, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας. 3: Ἡ Βασιλικὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἐν Καλαμπάκᾳ, dans Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας τῶν Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 6 (1929), p. 306. S. Bettini, dans *Atti del Reale istituto veneto di scienze, lettere e arti*, 95 (1935/6), p. 61 et s. M. Chatzidakis, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ ζωγραφική, dans Κρητικὰ Χρονικά, 4 (1950), p. 385, note 23. Xyngopoulos, Σχεδίασμα, p. 125, note 2. Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης, p. 11

.... Ἰστορίθη δὲ καὶ διὰ χειρὸς κάμοῦ τοῦ ἁμαρτολοῦ
3 Νεοφύτου μοναχοῦ τοῦ Κριτὸς ὑπάρχων ὑὸς κυροῦ Θεοφάνους μοναχοῦ τοῦ ἀρίσ-
του ἁγιωγράφου ὅστις τὴν ἐπίκλησιν Μπαθᾶς ἦχεν ὁμοῦ δὲ καὶ μετὰ τοῦ Κυρια-
ζῆ τῶ ἱερῖ τὸ ὄντι ἐκ τῆς αὐτῆς χῶρας. Ἀρχιερατεύον δὲ τοῦ πανιεροτάτου
μητροπολήτου Λαρίσις κυροῦ Δανιὴλ ἐν τῶ ,Ζω.Πω.Αω. ἰνδικτιώνος α' καὶ ἐτελη-
ώθη ἐν μηνὶ Αὐγούστω ΙΕ

Sotiriou avait corrigé toutes les fautes d'orthographe.
3 Sot., Bett.: Ὑπάρχου ὑιὸς καὶ τοῦ Θεοφάνους μοναχοῦ τοῦ ἀρίστου Xyng.: καὶ τοῦ Sot., Bett., Xyng., Chatz. Θεοτοκ.: Μπαθήχας, Chatz. Θεοφαν.: Μπαθᾶς Sot., Bett.: Ἀρχιερεύοντος



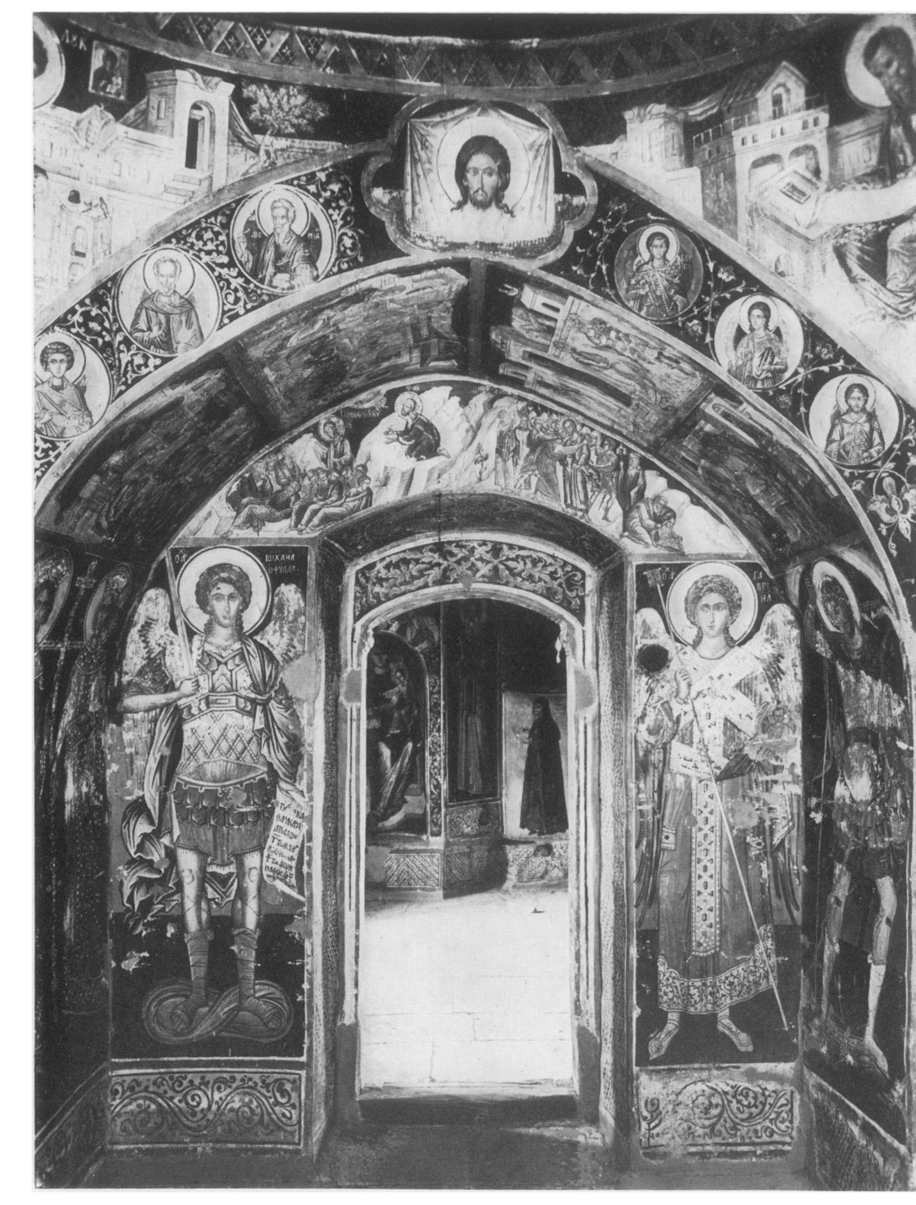
1. Vue de sud-est

2. Calotte et nef voûtée

Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas

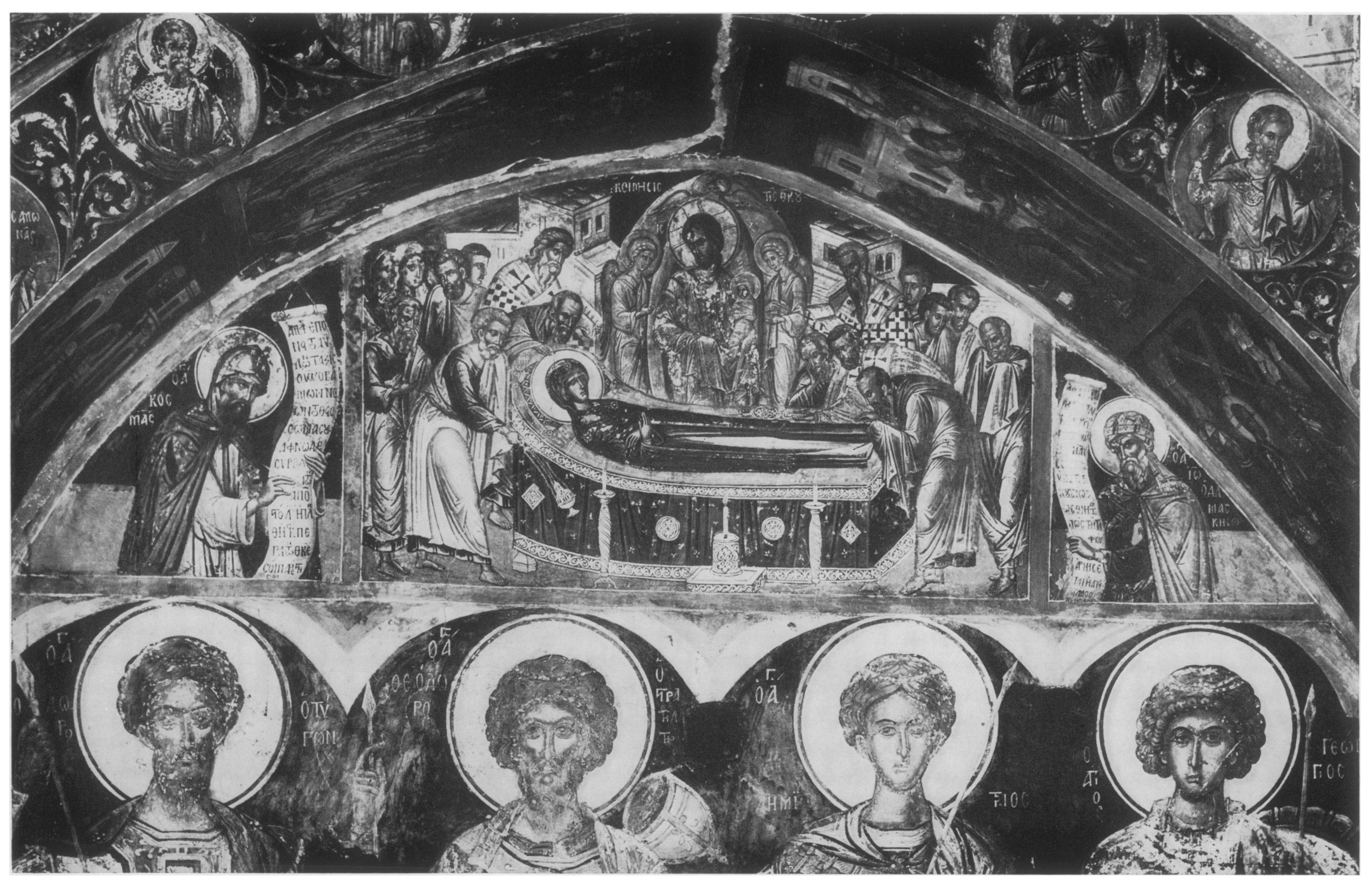


3. Mur est



4. Mur ouest

Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Naos



5. **Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Naos,** mur nord, détail



6.



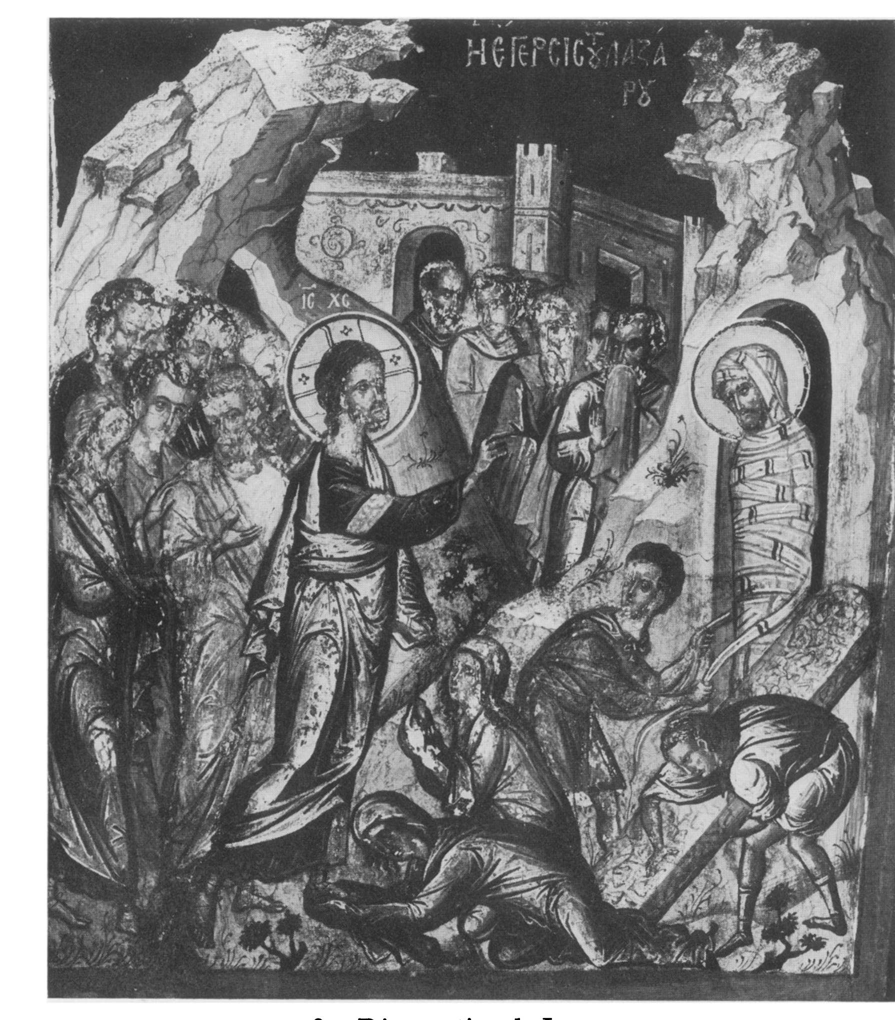
7.

Deux prophètes

Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Naos, calotte



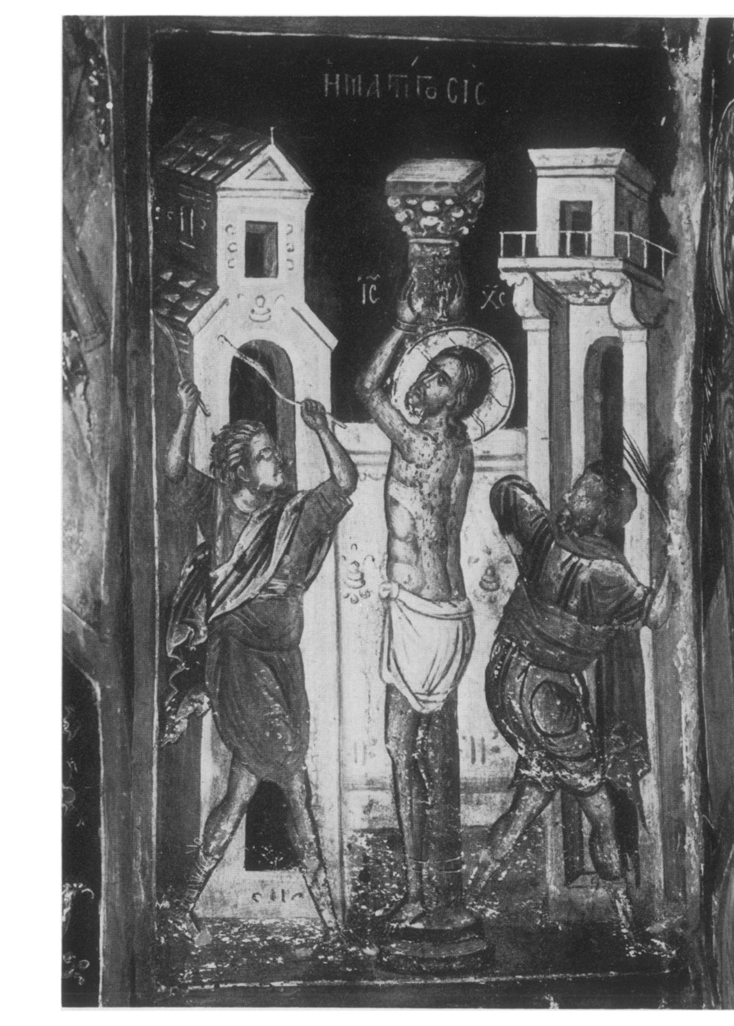
8. Nativité



9. Résurrection de Lazare

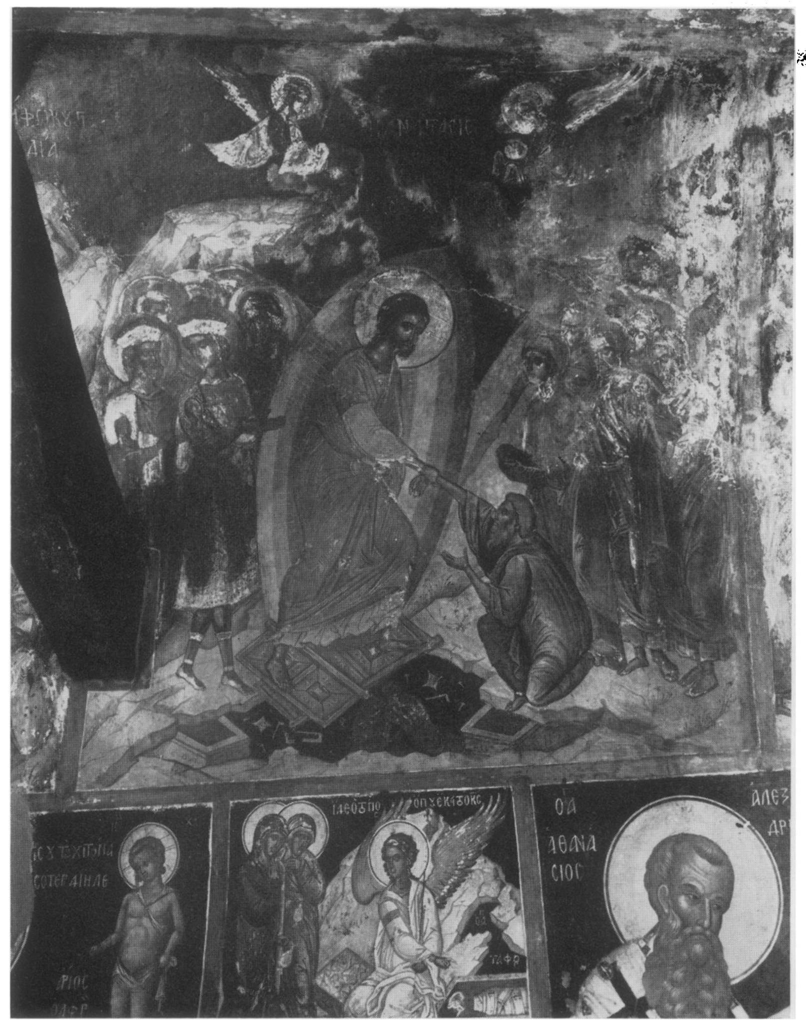
Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Naos

10. Entrée à Jérusalem



11. Flagellation

Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Naos



12. Naos. Descente aux Limbes. Femmes au Tombeau

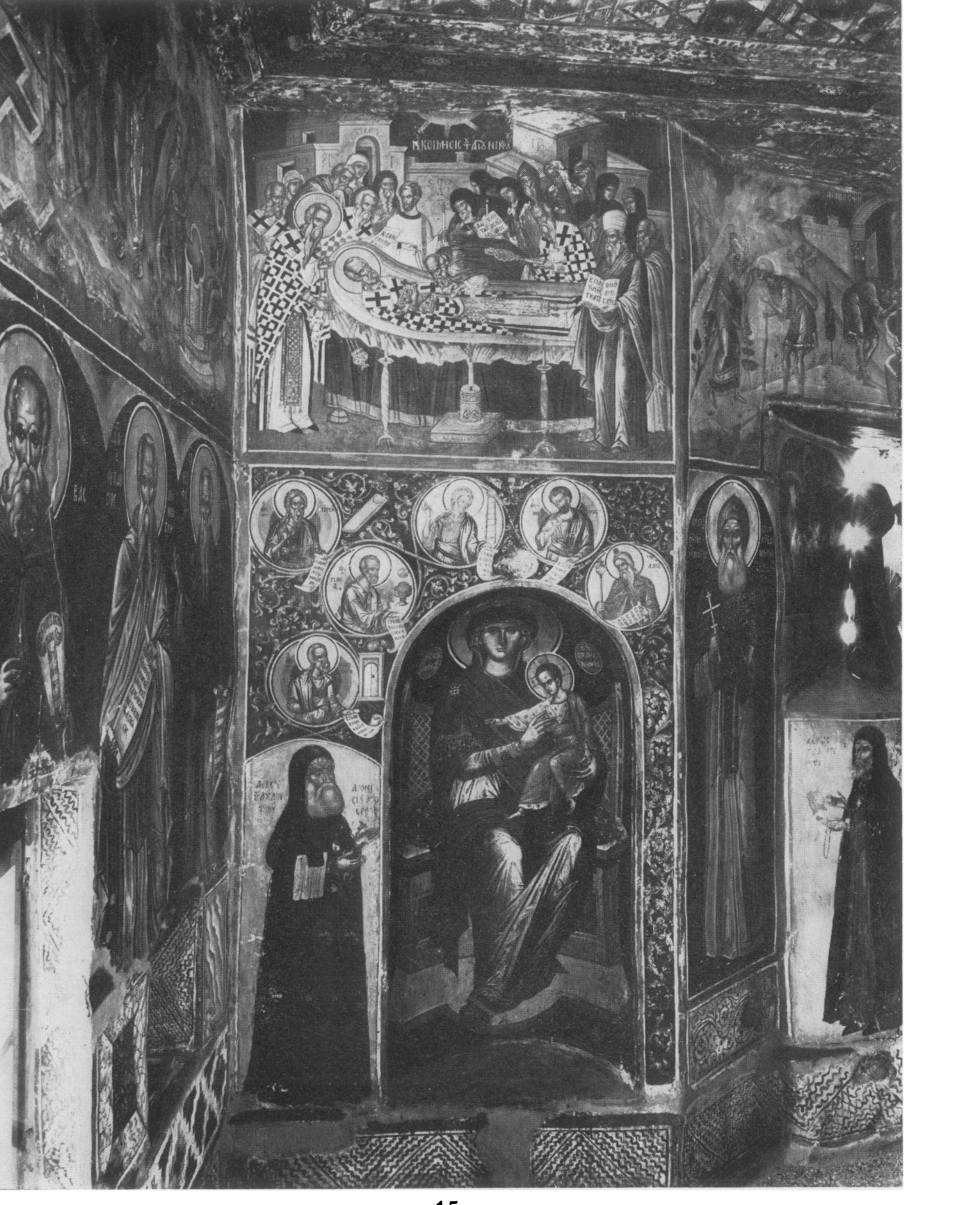


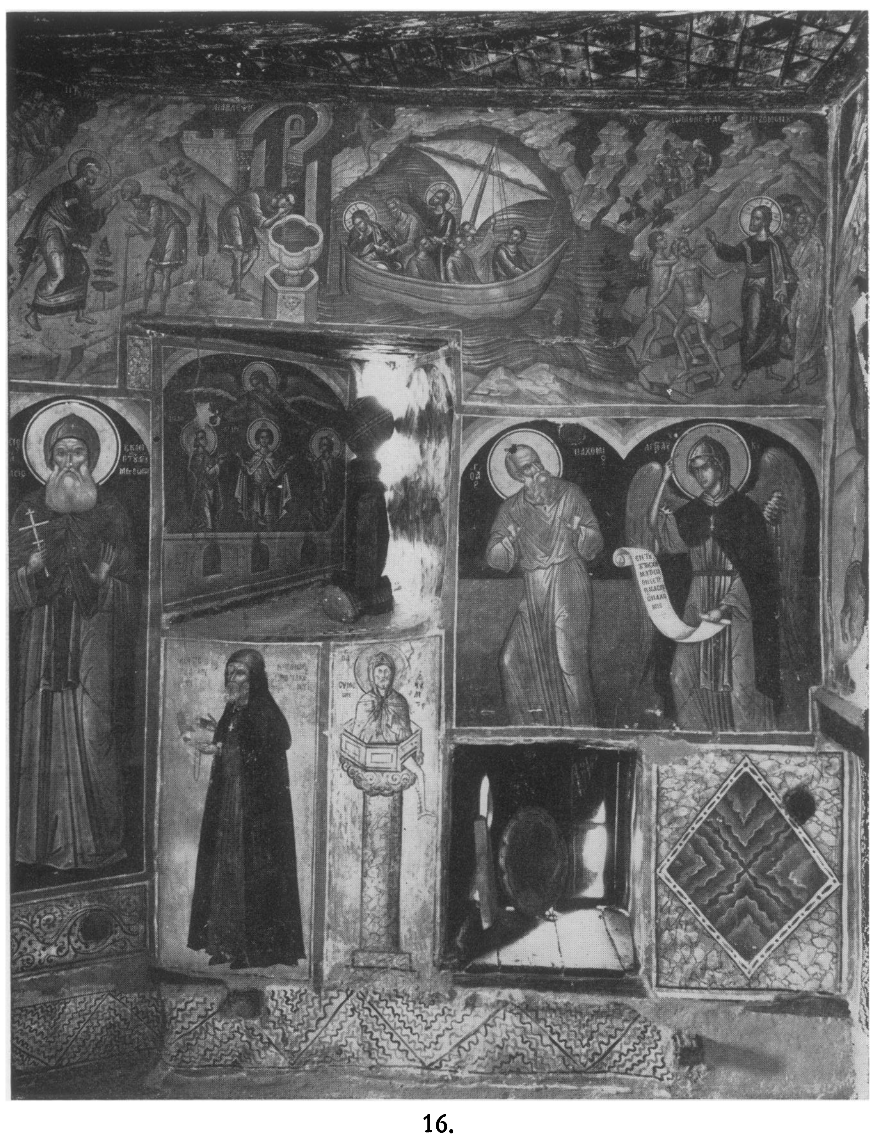
13. Narthex. Saint Antoine, détail



14. Narthex. Inscription et Jugement Dernier, détail

Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas


15.


16.

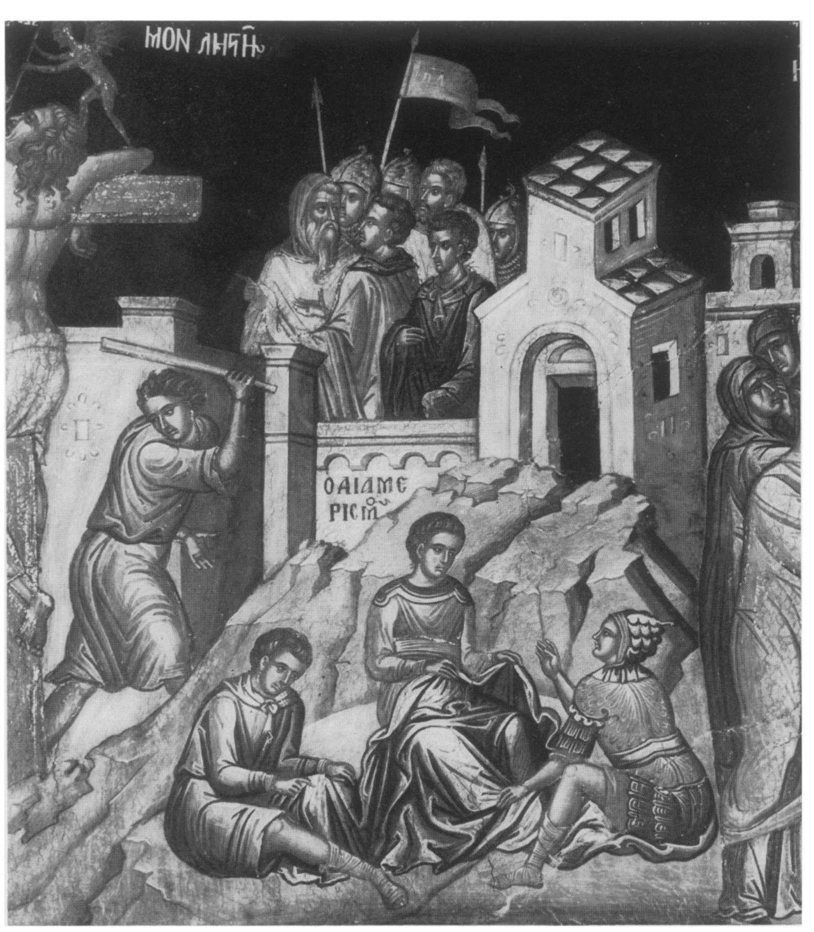
Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Narthex, mur ouest

17. Mise en Croix

18. Crucifixion

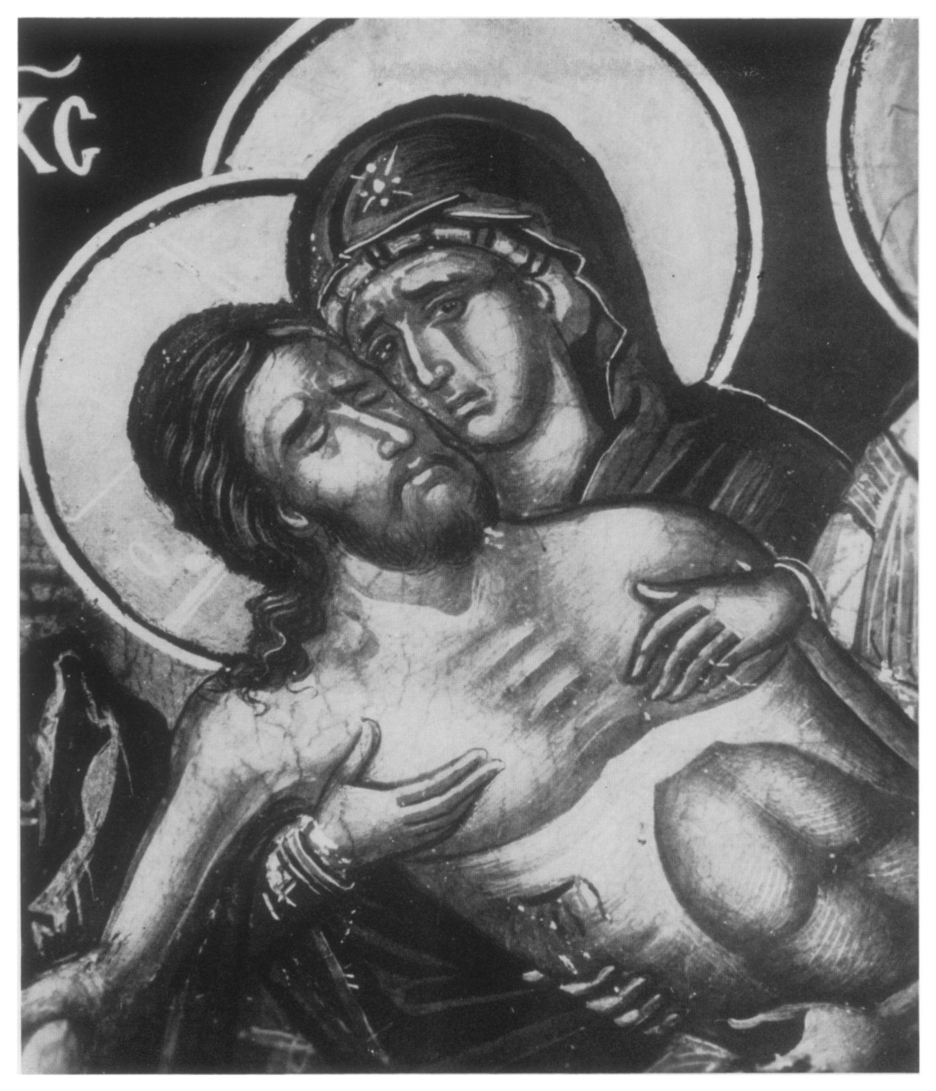
Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos

19. Descente de Croix



21. Crucifixion, détail

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos

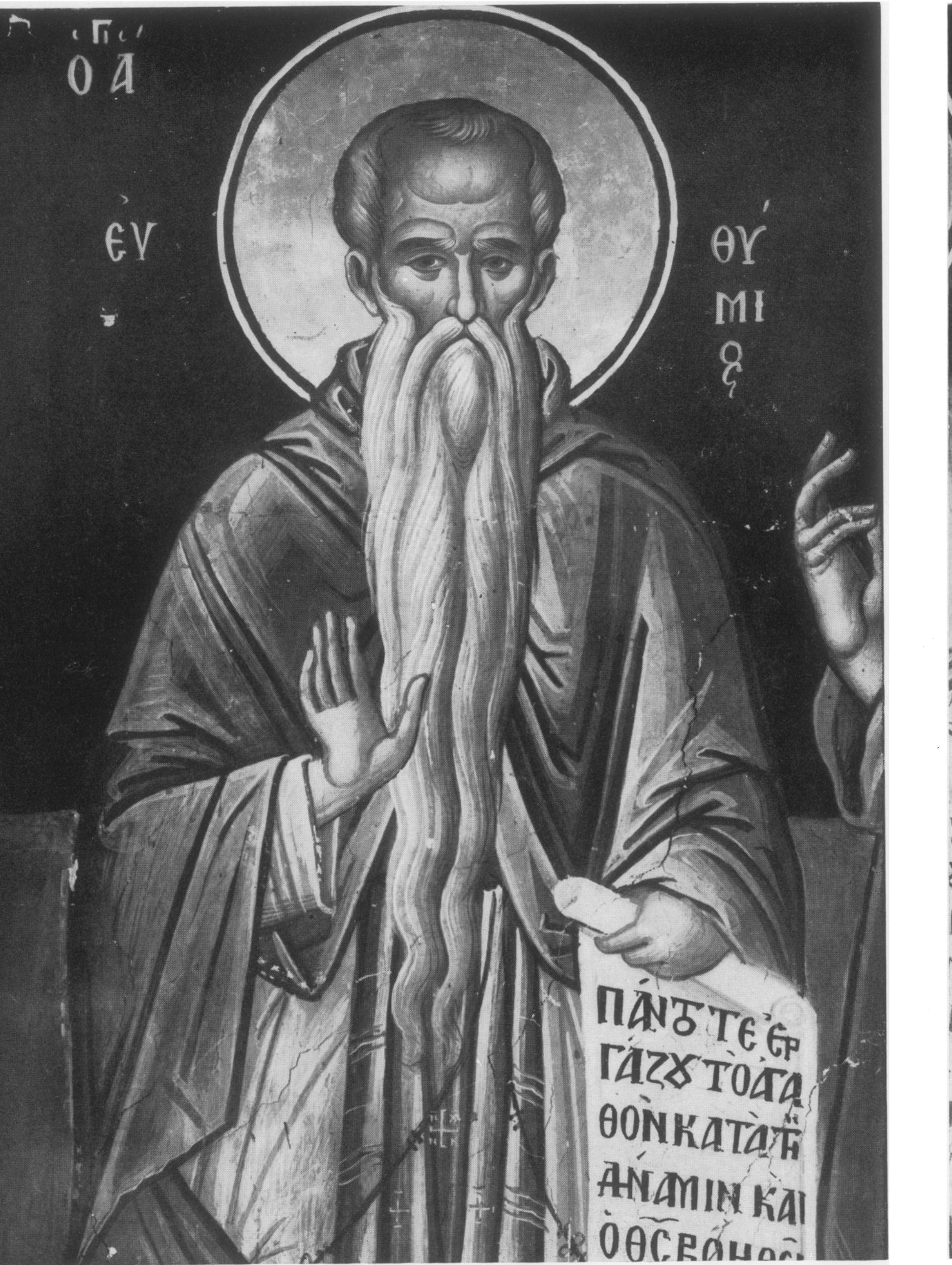


20.



22.

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos. Descente de Croix, détails



23. Saint Euthyme

24. Saint Sabbas

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos



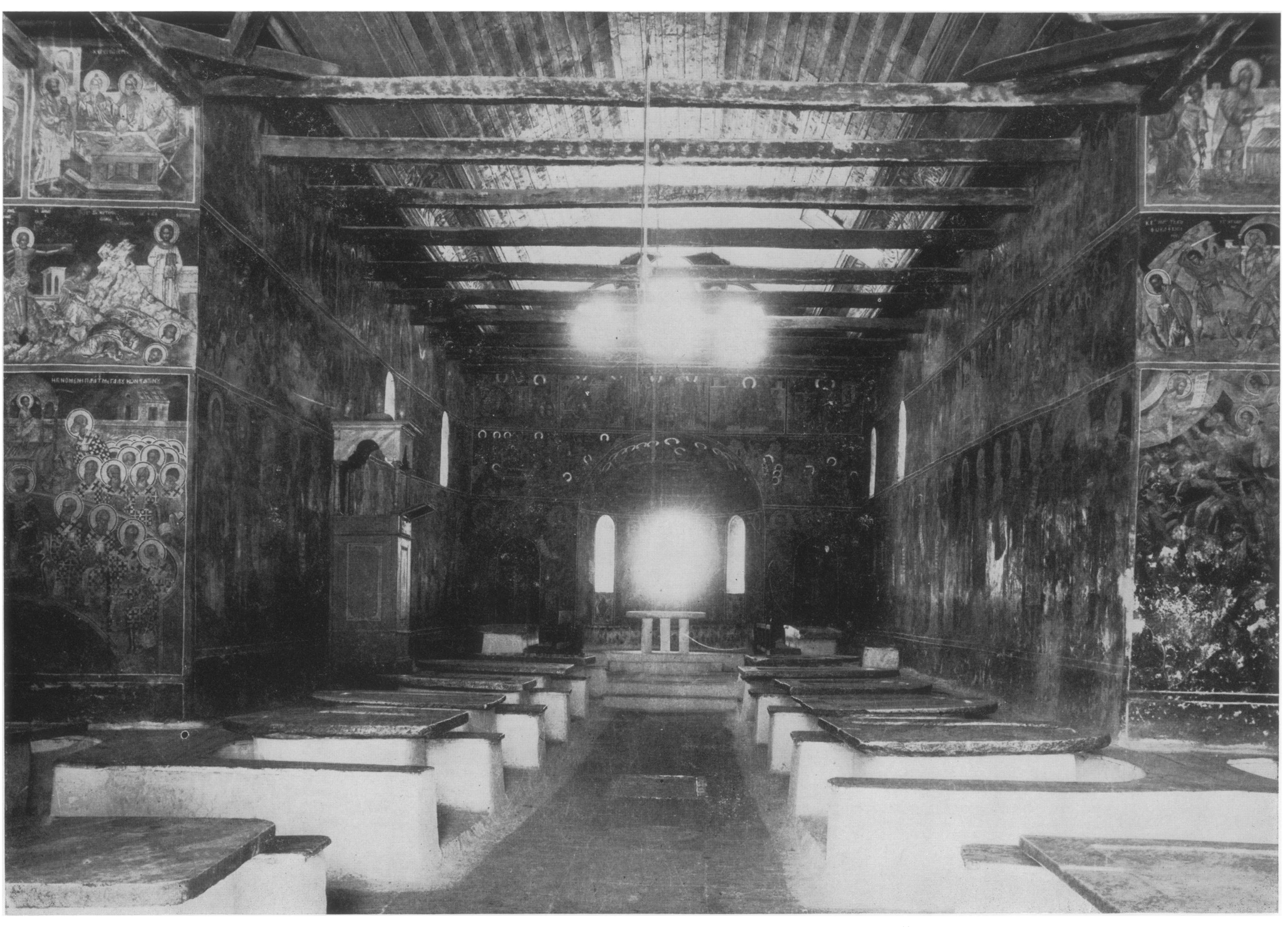
25. Mont-Athos, Molyvokklissia. Saint Sabbas et saint Théodose


26. 27. 28. 29.

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Trapéza. Saints (après nettoyage)



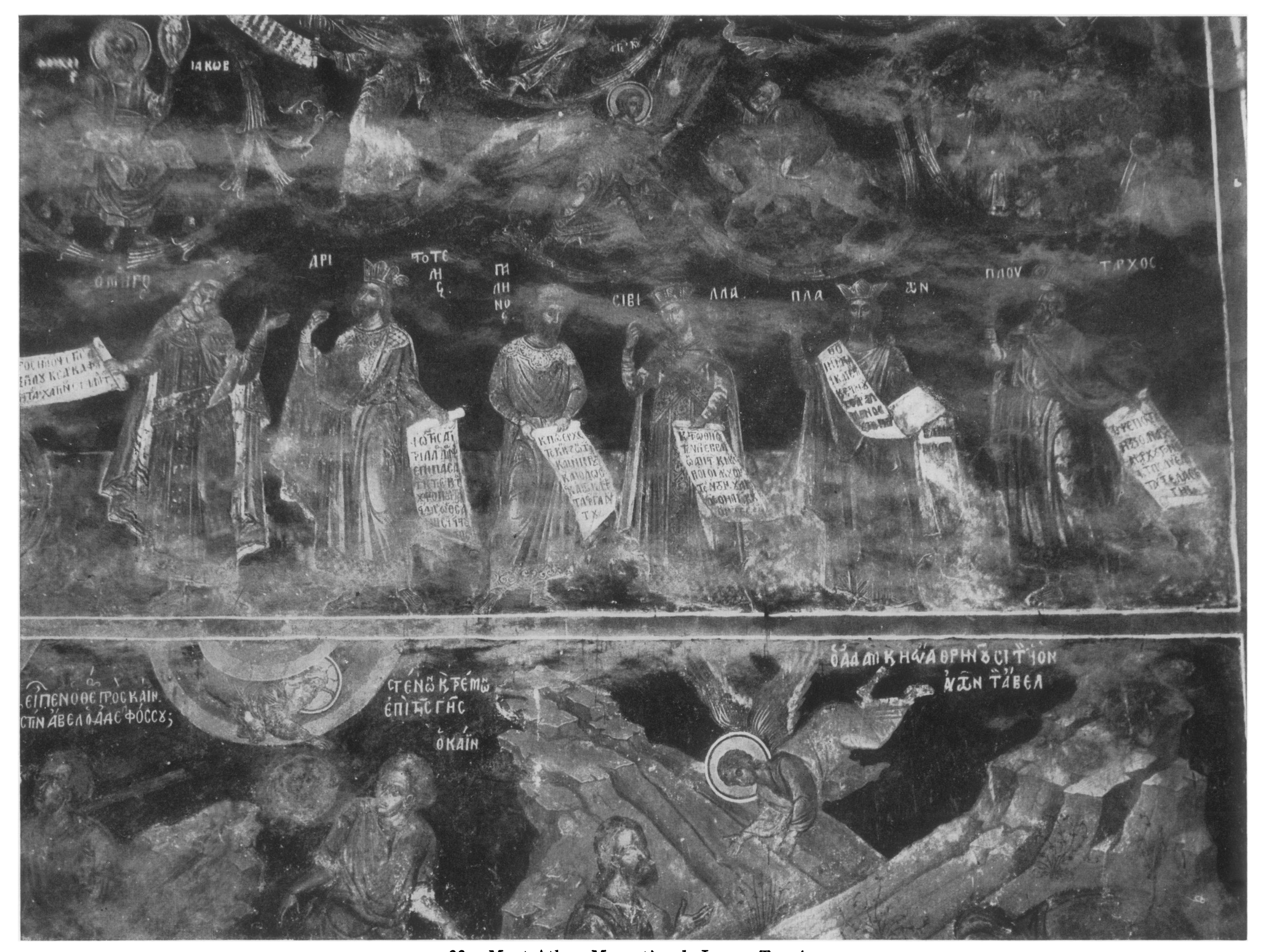
30. Mont-Athos, Monastère de Lavra, Trapéza, façade



31. Mont-Athos, Monastère de Lavra, Trapéza, intérieur. Vue vers l'ouest



32. Mont-Athos, Monastère de Lavra, Trapéza, mur est.
Dormition de saint Athanase. Saint Sisoës. Histoire d'un ermite



33. Mont-Athos, Monastère de Lavra, Trapéza.
Arbre de Jessé avec les sages païens, détail. Histoire de Caïn

34. Annonciation

35. Nativité

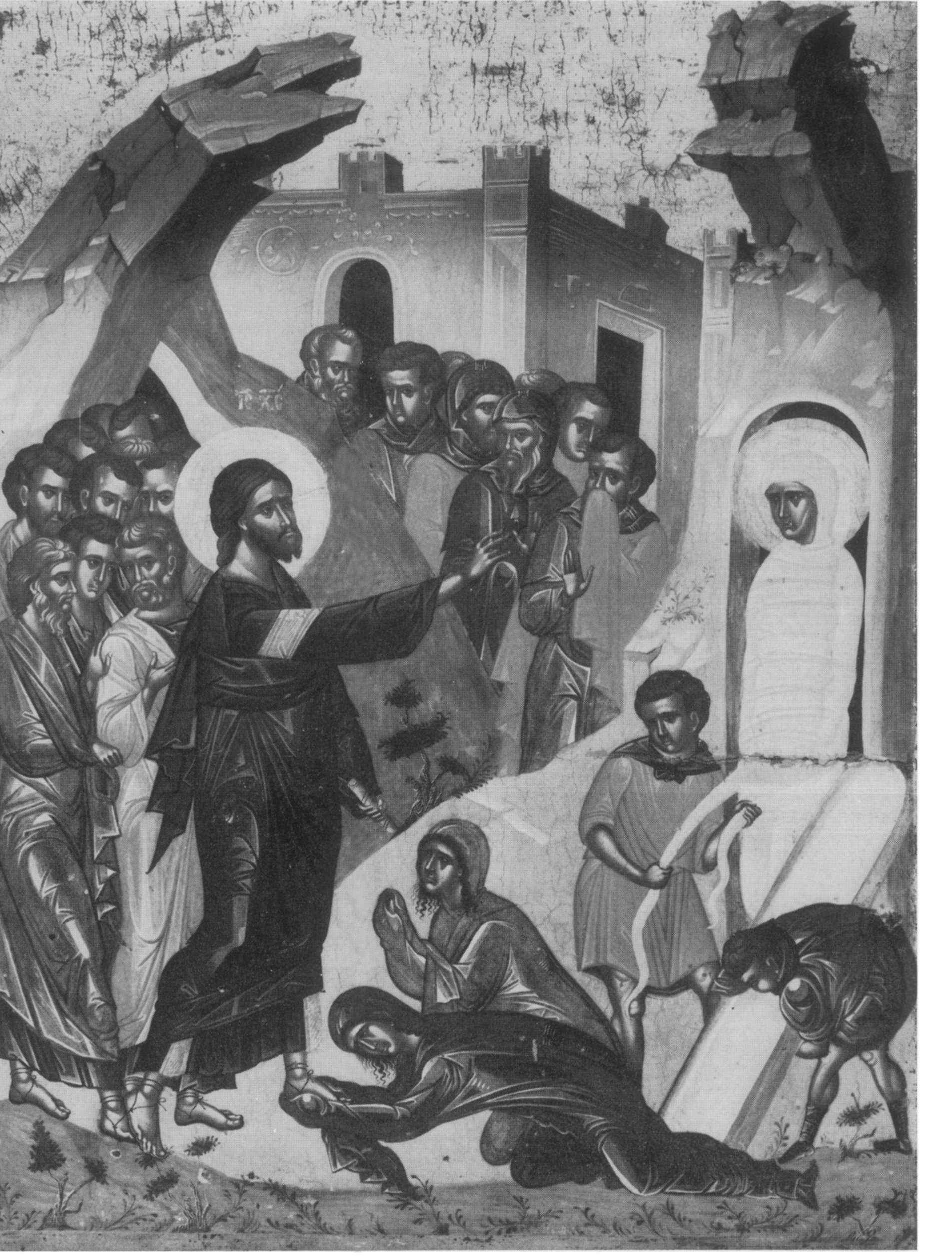
Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos. Icones de Dodékaorton (après nettoyage)

36. Présentation du Christ au Temple



37. Baptême

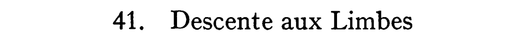
Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos. Icones de Dodékaorton (après nettoyage)



38. Résurrection de Lazare

39. Entrée à Jérusalem

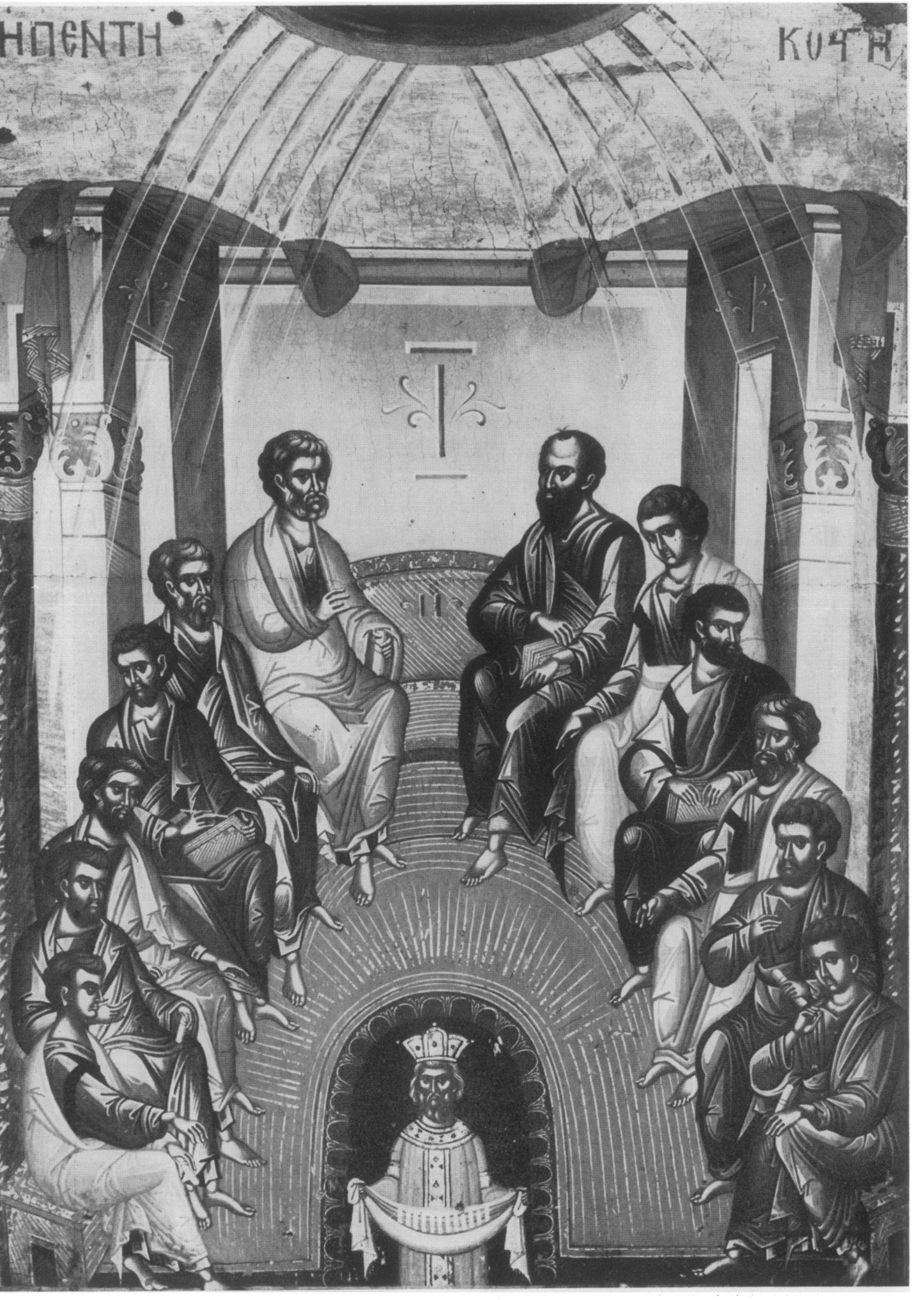
Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos. Icones de Dodékaorton (après nettoyage)



40. Crucifixion

41. Descente aux Limbes

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos. Icones de Dodékaorton (après nettoyage)



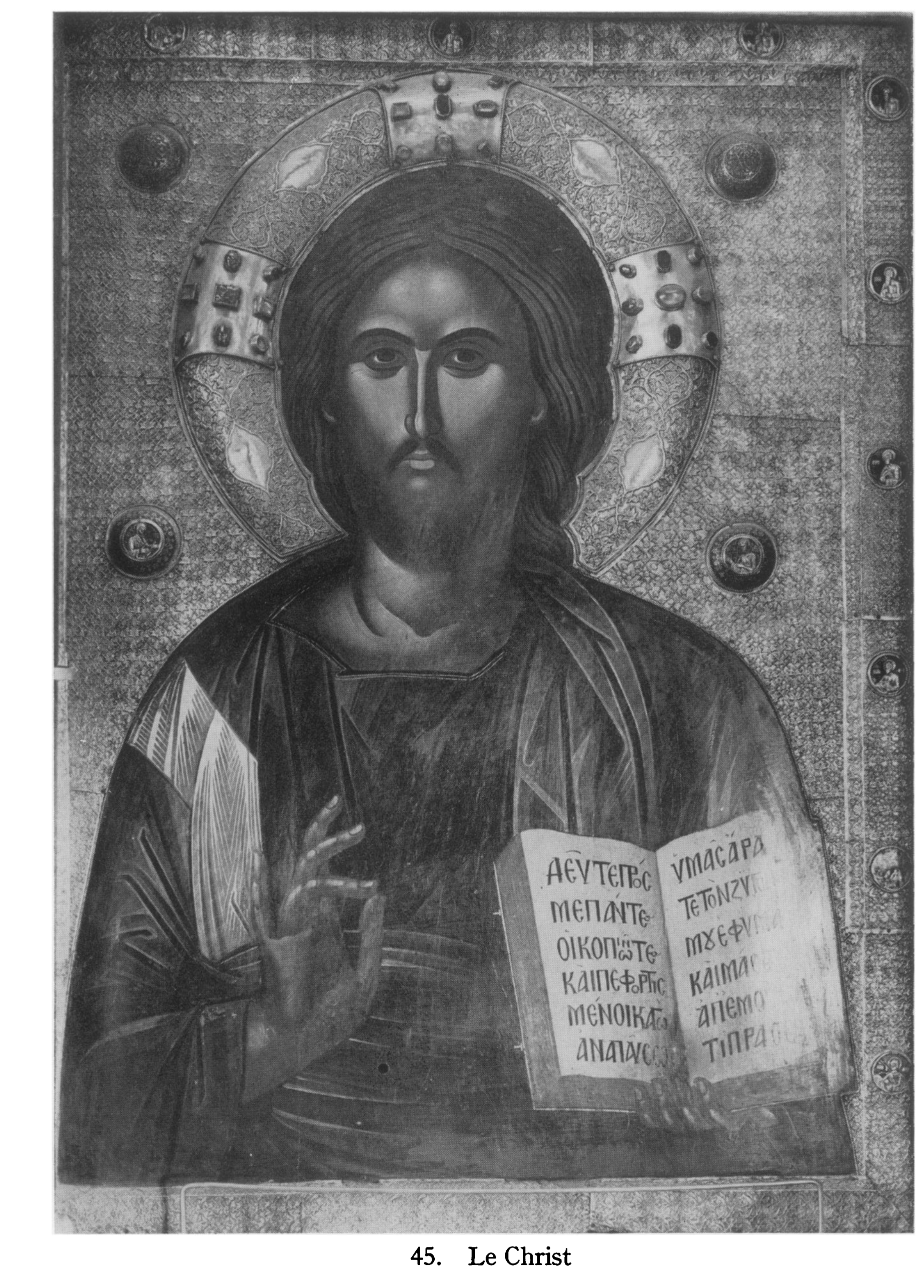
42. Pentecôte

43. Ascension

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos. Icones de Dodékaorton (après nettoyage)



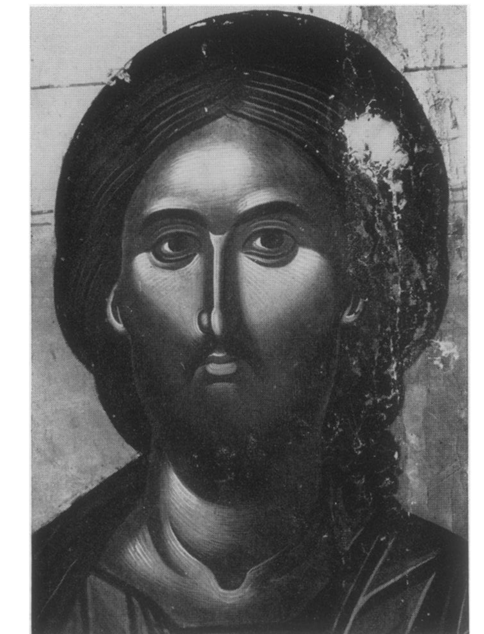
44. La Vierge de l'iconostase



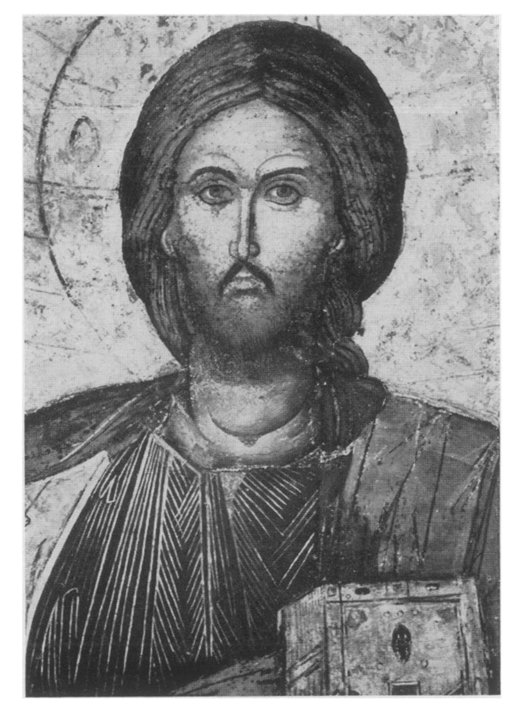
45. Le Christ

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos

46. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icone du Christ de l'iconostase (1546)



48. Mont-Athos, Protaton. Icone de 1542, Christ, détail



47. Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Naos. Le Christ de la coupole (1552)

49. Prophètes dans la coupole

50. Thrène

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos



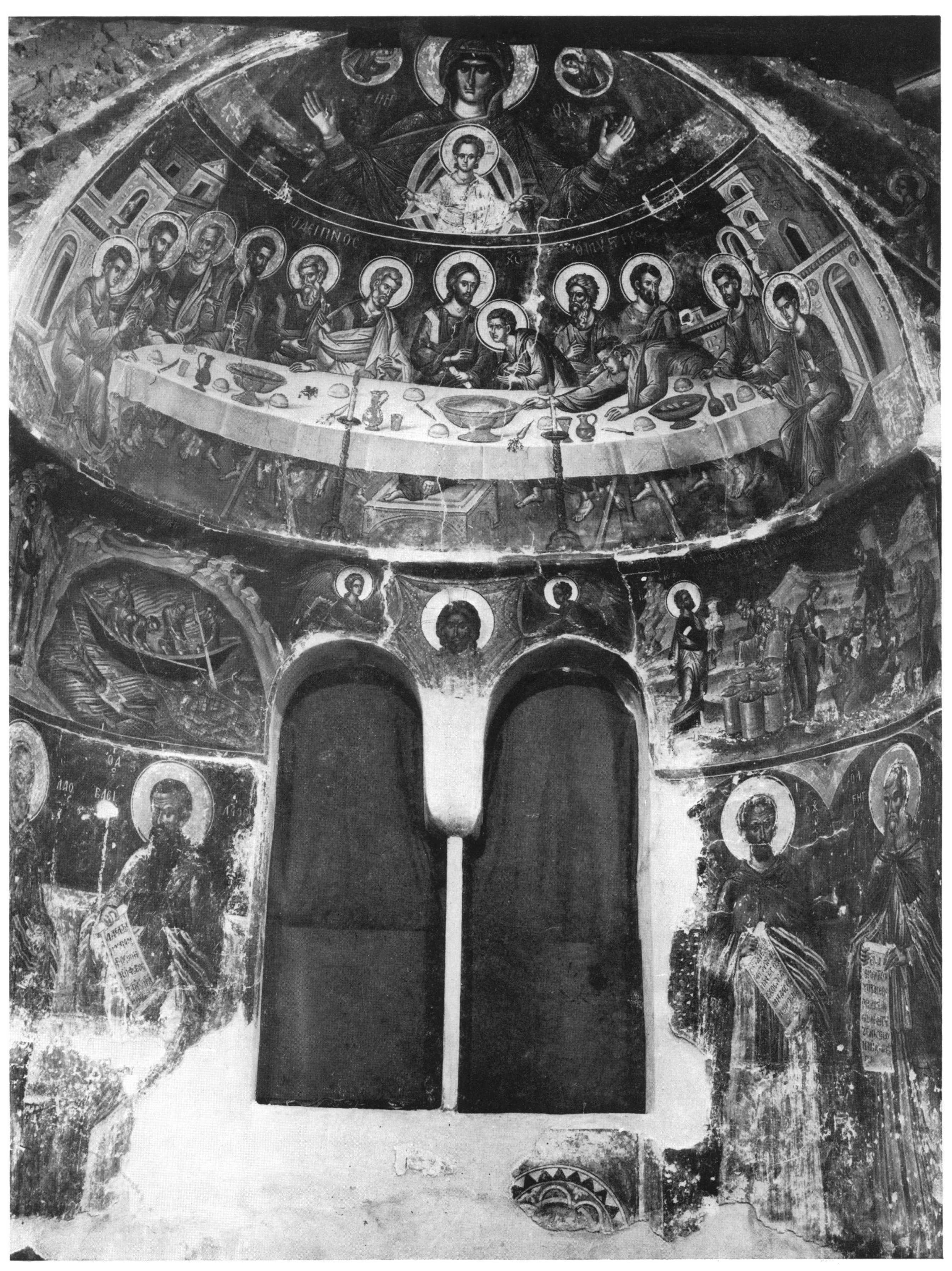
51. Les prophètes Elie et Elisée





52. Têtes de prophètes 53.

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos, coupole



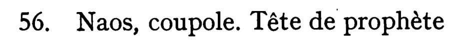
54. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Trapéza, abside



55. Mur sud. Les saints Antoine, Euthyme, Sabbas et Théodose (après restauration)



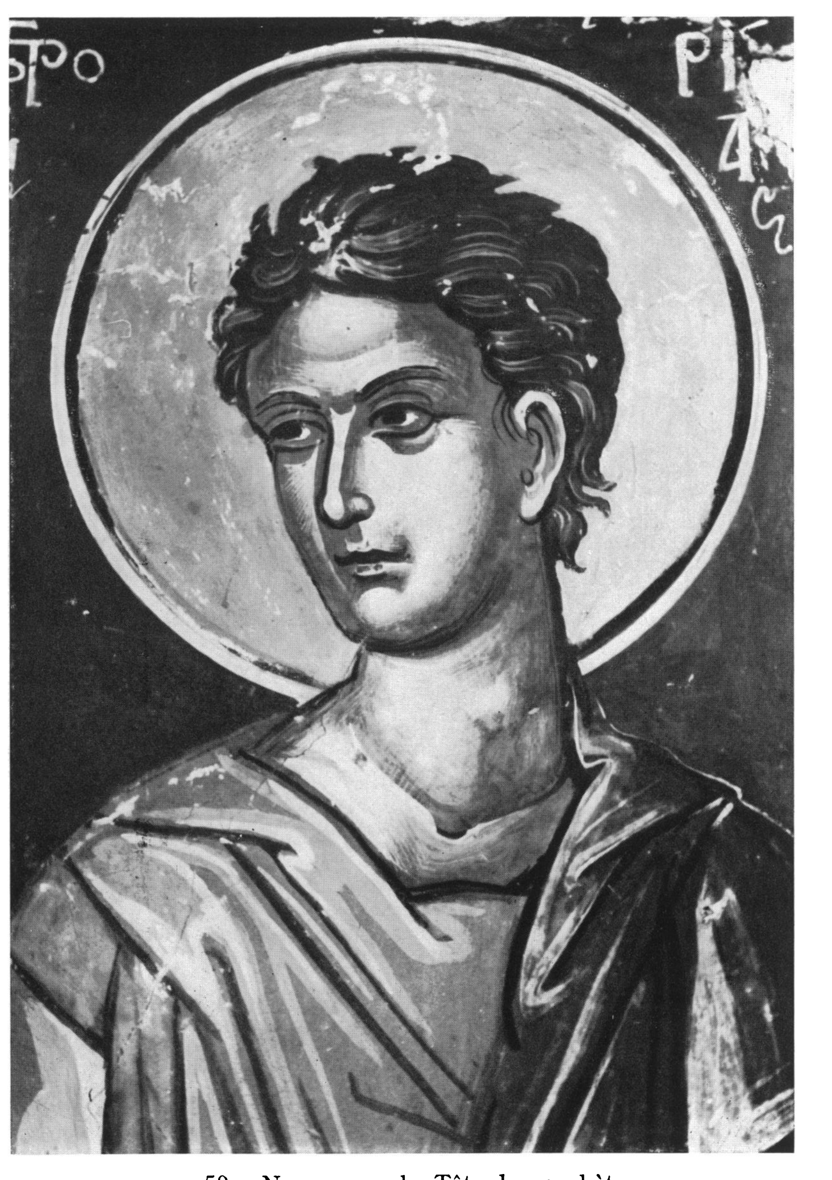




56. Naos, coupole. Tête de prophète

57. Trapéza. Cène, détail: saint André

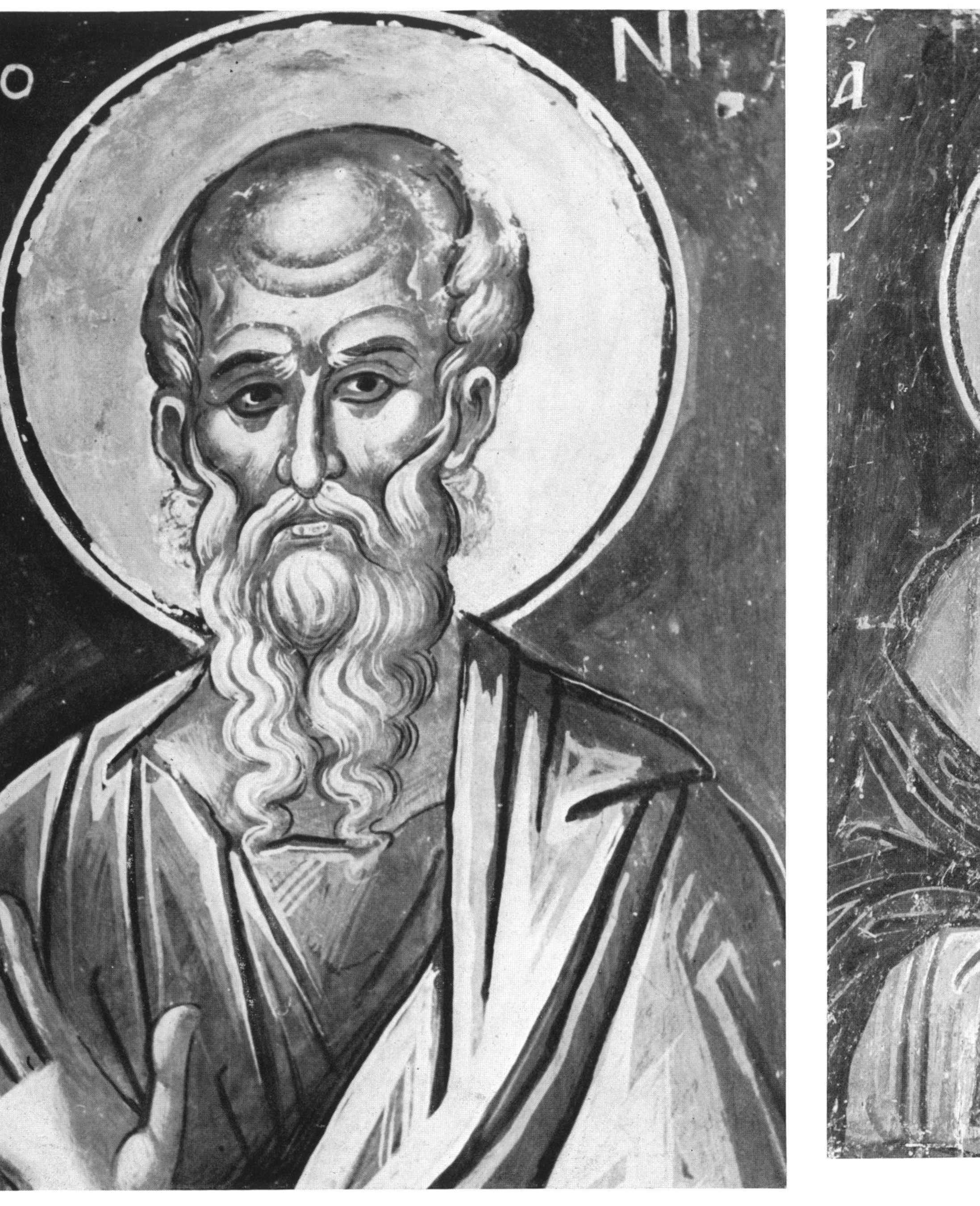
Mont-Athos, Monastère de Stavronikita



58. Naos, coupole. Tête de prophète

59. Trapéza. Cène, détail: l'apôtre Jean

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita



60. Naos, coupole. Le prophète Sophonias

61. Trapéza. Saint Sabbas

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita



62. Le prophète Isaïe

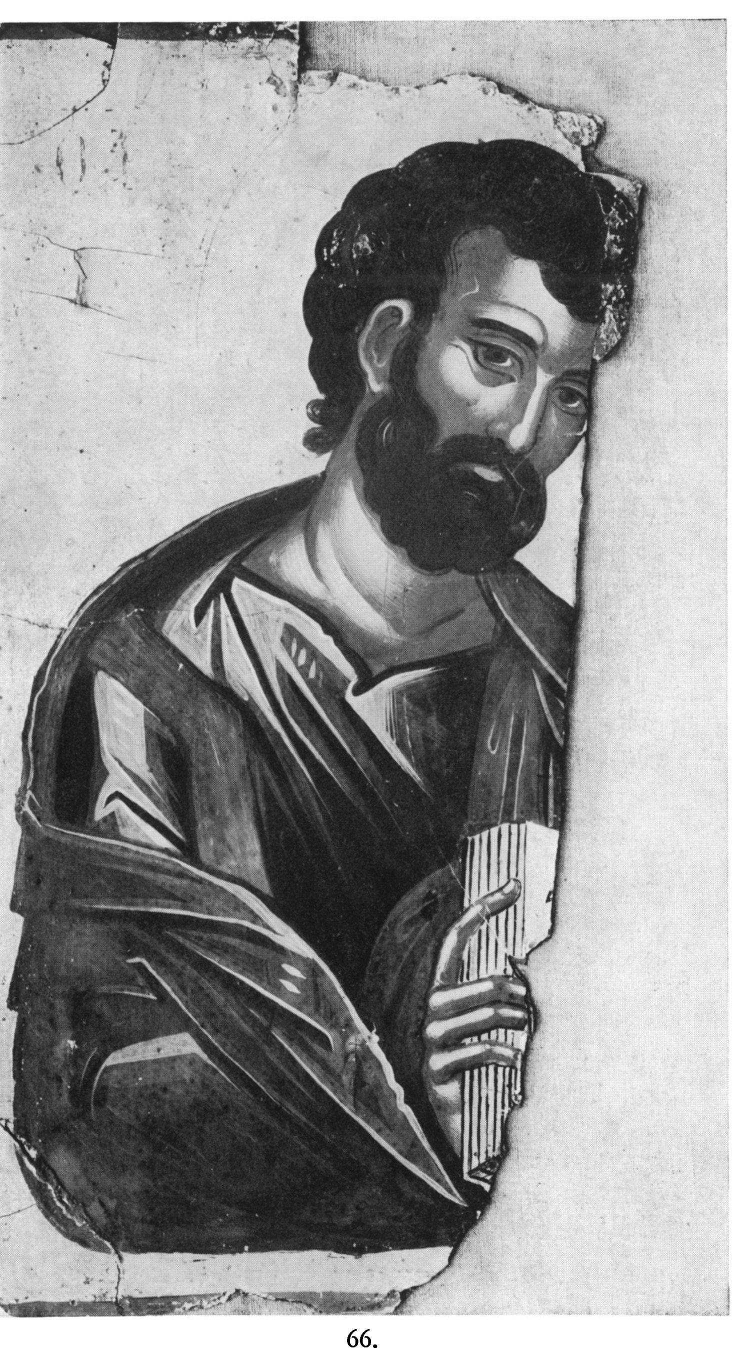
63. Icone de saint André

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos

64.

65.

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones, les saints Pierre et Paul



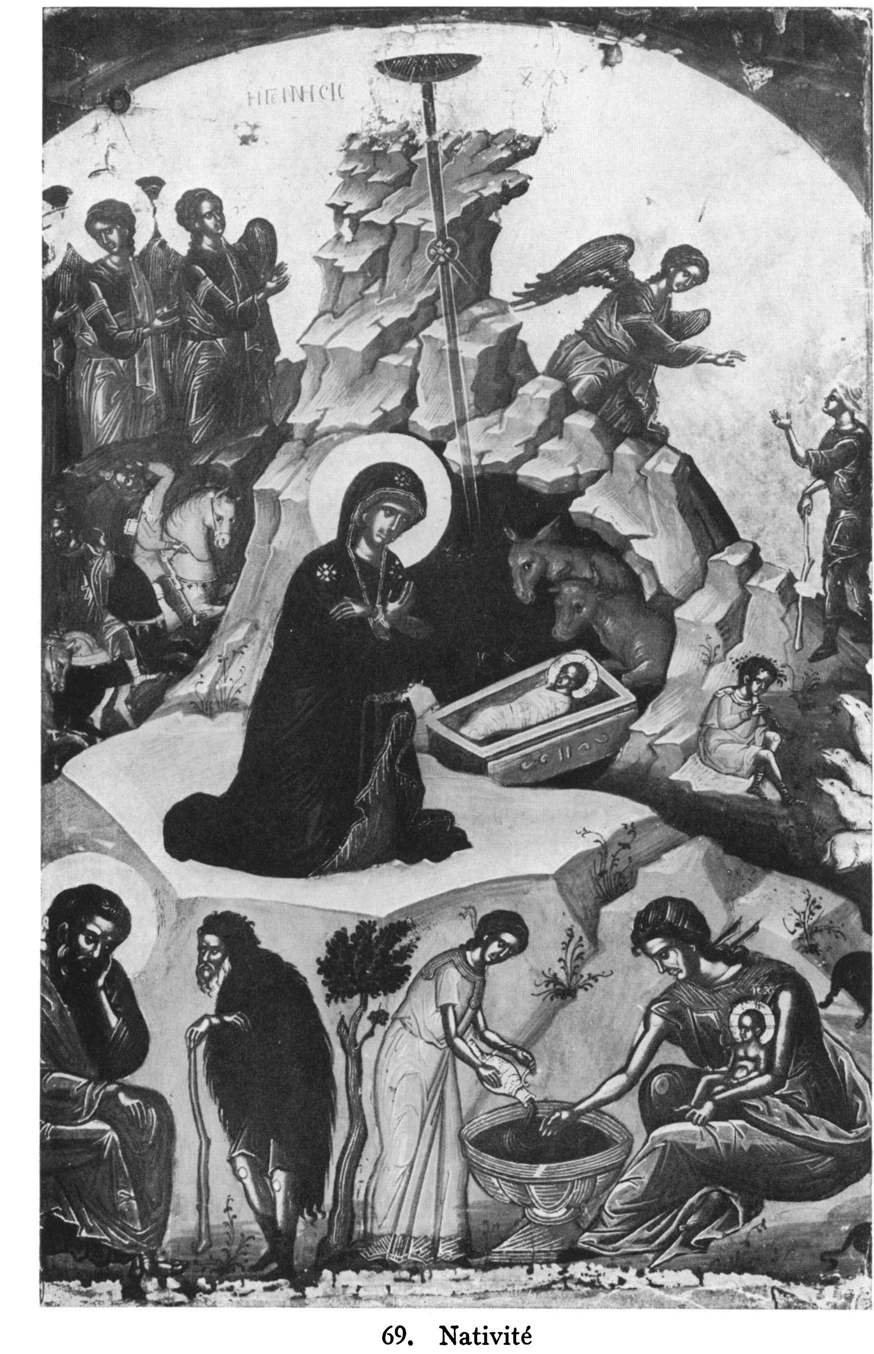
66.

67.

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones, les saints Marc et Luc



68. Annonciation



69. Nativité

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones de Dodékaorton

70. Présentation au Temple

71. Baptême

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones de Dodékaorton



72. Transfiguration

73. Résurrection de Lazare

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones de Dodékaorton

74. Entrée à Jérusalem

75. Crucifixion

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones de Dodékaorton



76. Descente aux Limbes

77. Saintes Femmes au Tombeau

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones de Dodékaorton

78. Apparition du Christ aux Maries

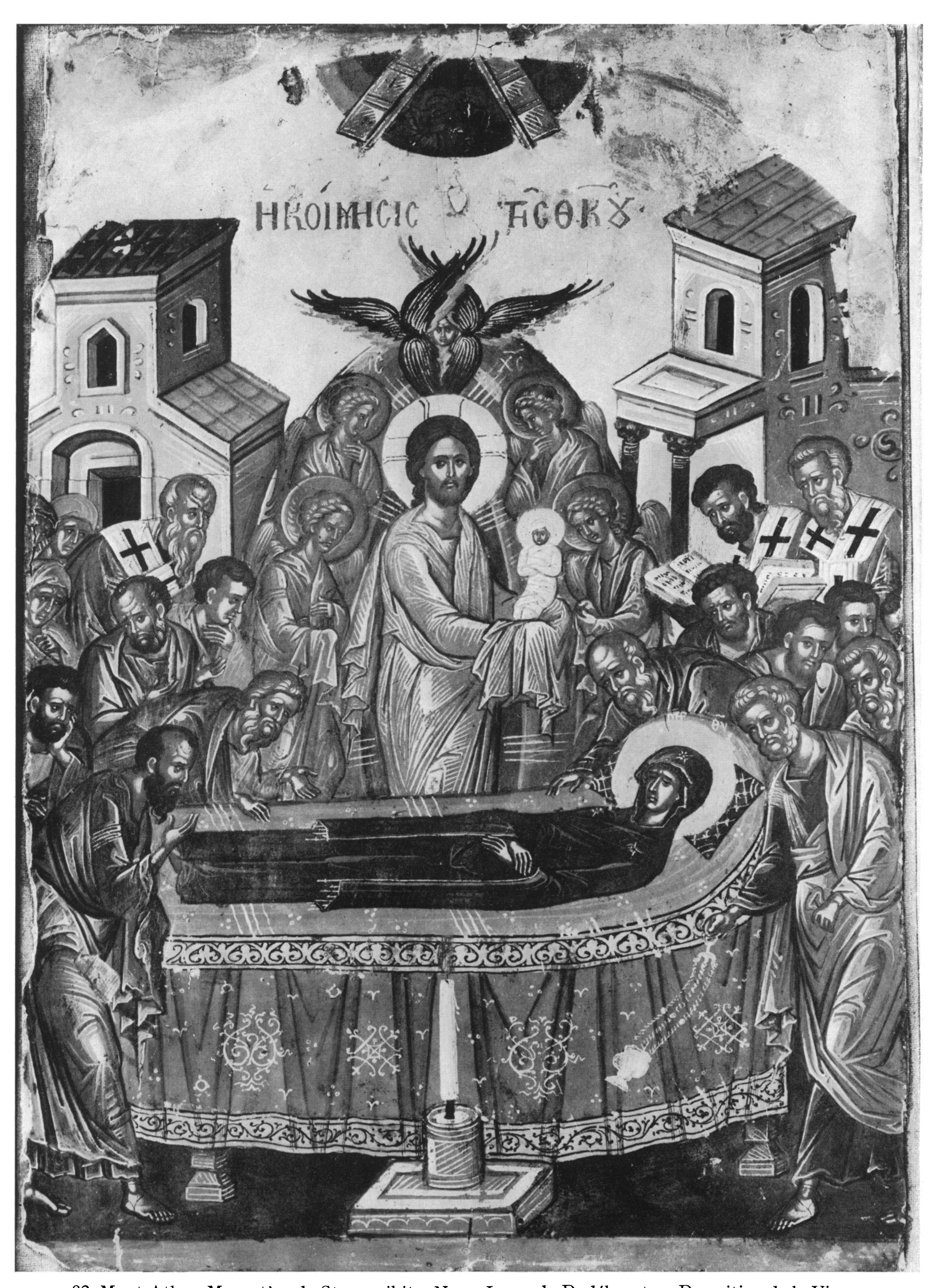
79. Incrédulité de Thomas

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones de Dodékaorton

80. Ascension

81. Pentecôte

Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icones de Dodékaorton



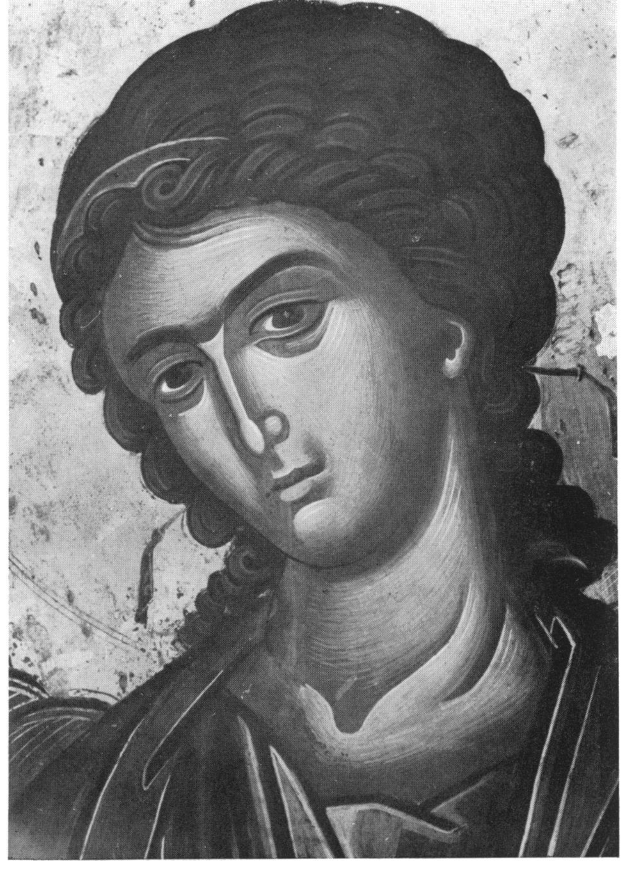
82. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos. Icone de Dodékaorton, Dormition de la Vierge



83. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita. Icone de la Vierge



84.



85.

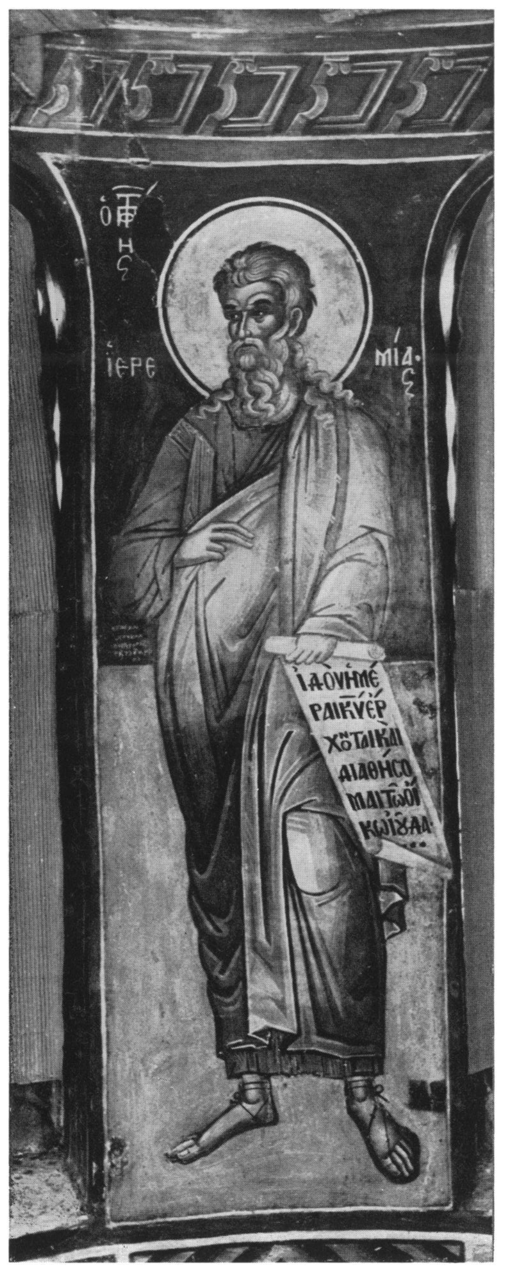
Mont-Athos, Protaton. Icones de la Vierge et de l'archange Gabriel, détails



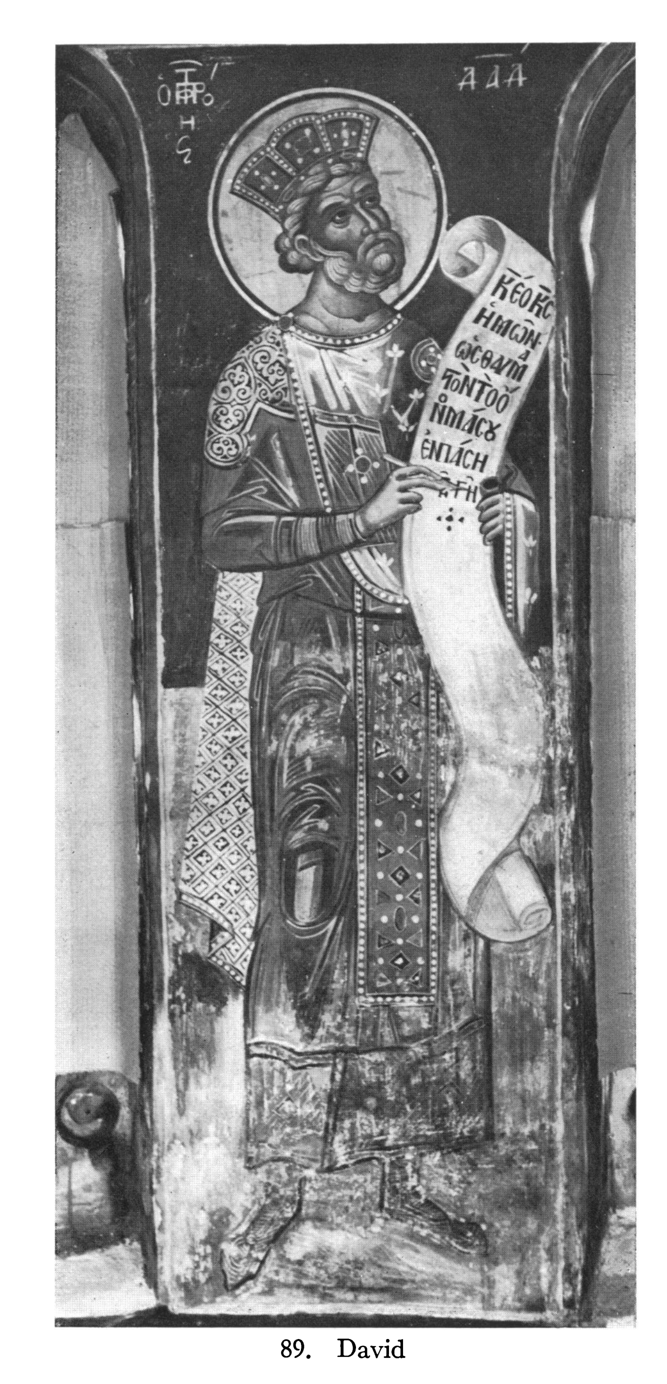
86. Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Coupole (après restauration)



87. Jonas



88. Jérémie



89. David



Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Naos. Les prophètes de la coupole



90. Ezéchiel



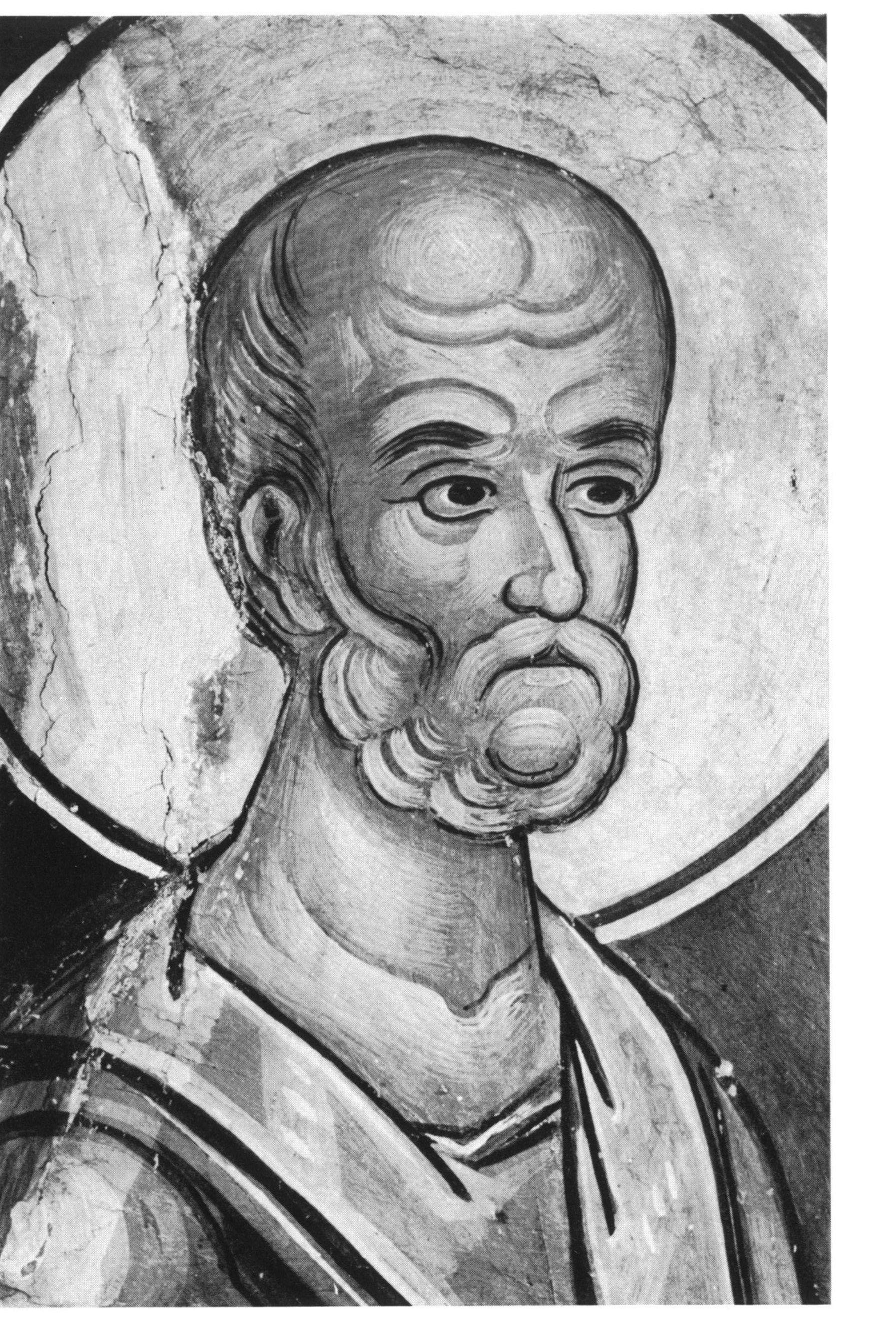
91. Moïse





92. Daniel

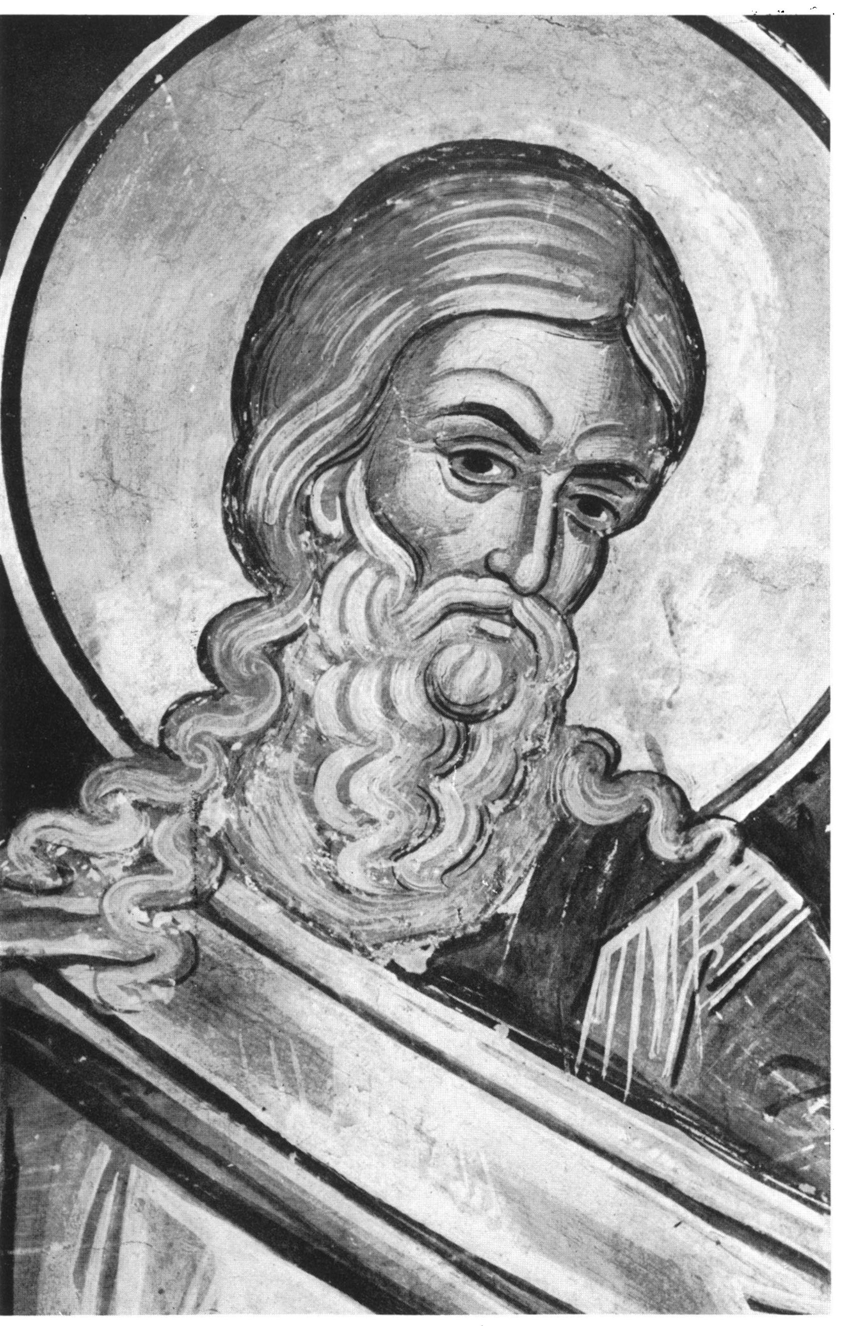
Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Naos. Les prophètes de la coupole





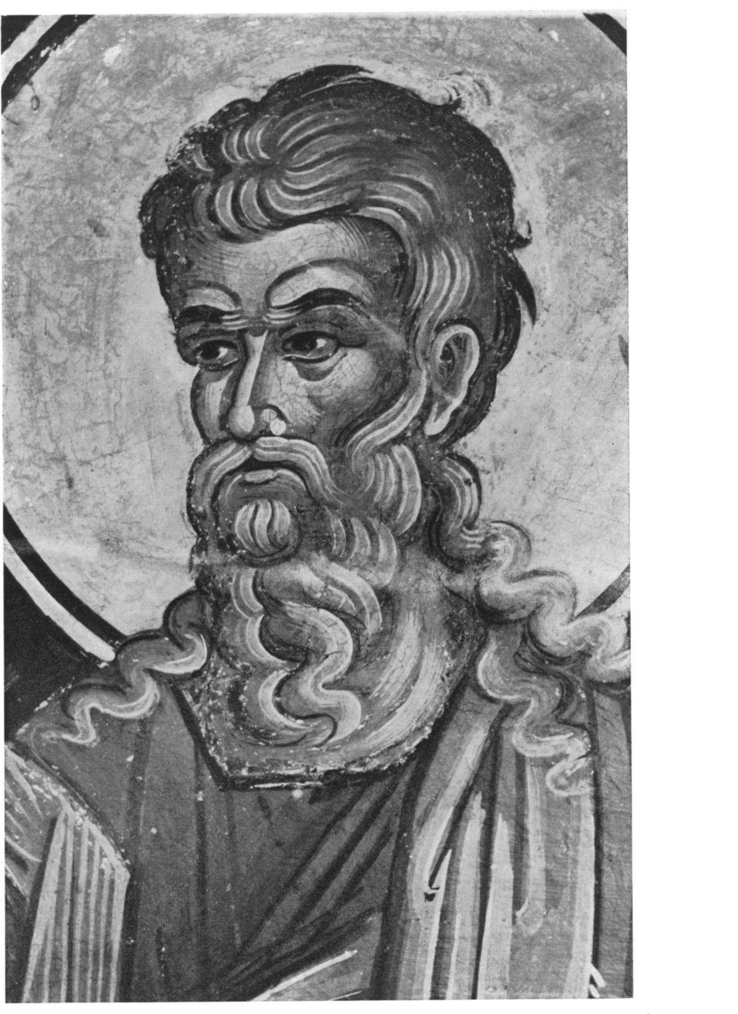
93. Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Naos.
Le prophète Jonas, détail

94. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Trapéza.
Cène, saint Pierre, détail



95. Météores. Monastère de la Transfiguration (Météoron), Naos.
Le prophète Ezéchiel, détail

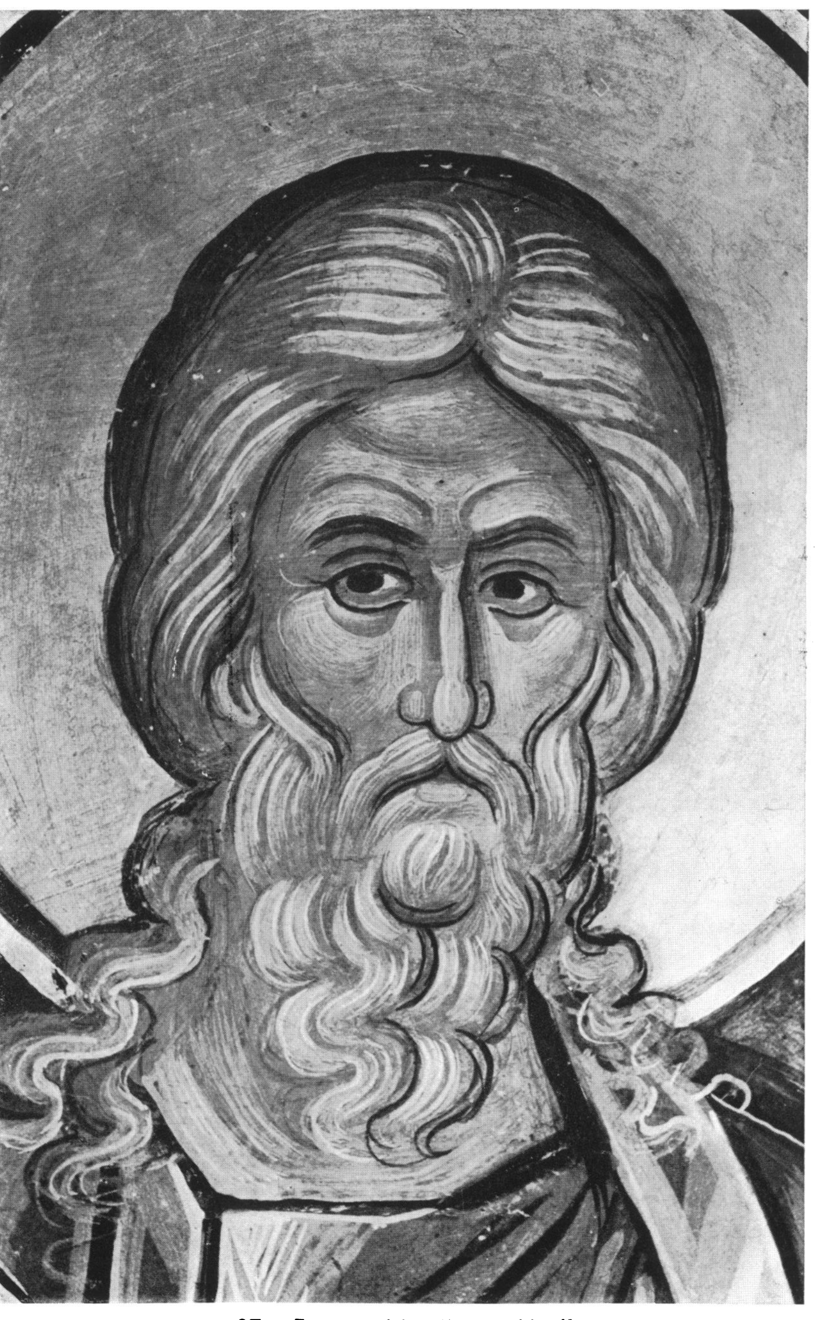
96A. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Trapéza.
Cène, l'apôtre Barthélémy, détail



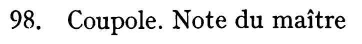
96B. Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron).
Le prophète Jérémie, détail



96C. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Trapéza.
Saint Théodose, détail

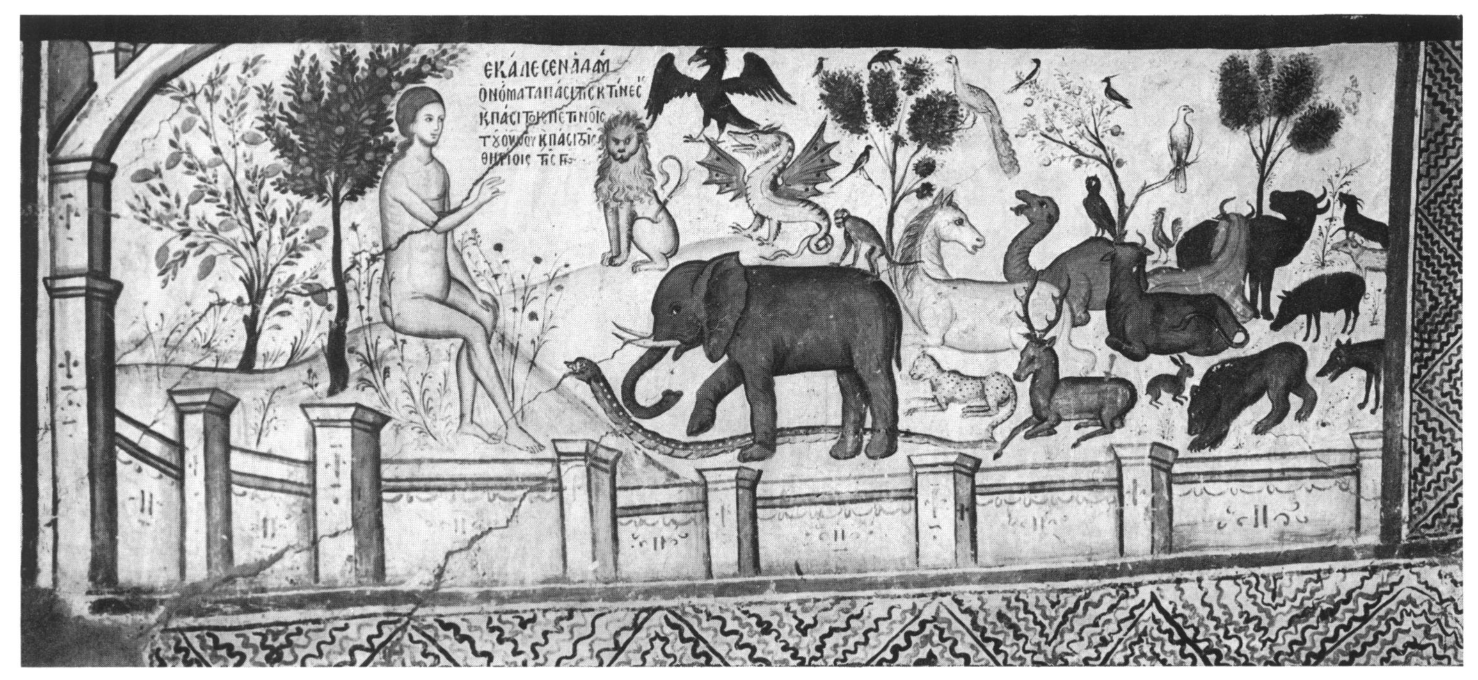


97. Le prophète Isaïe, détail

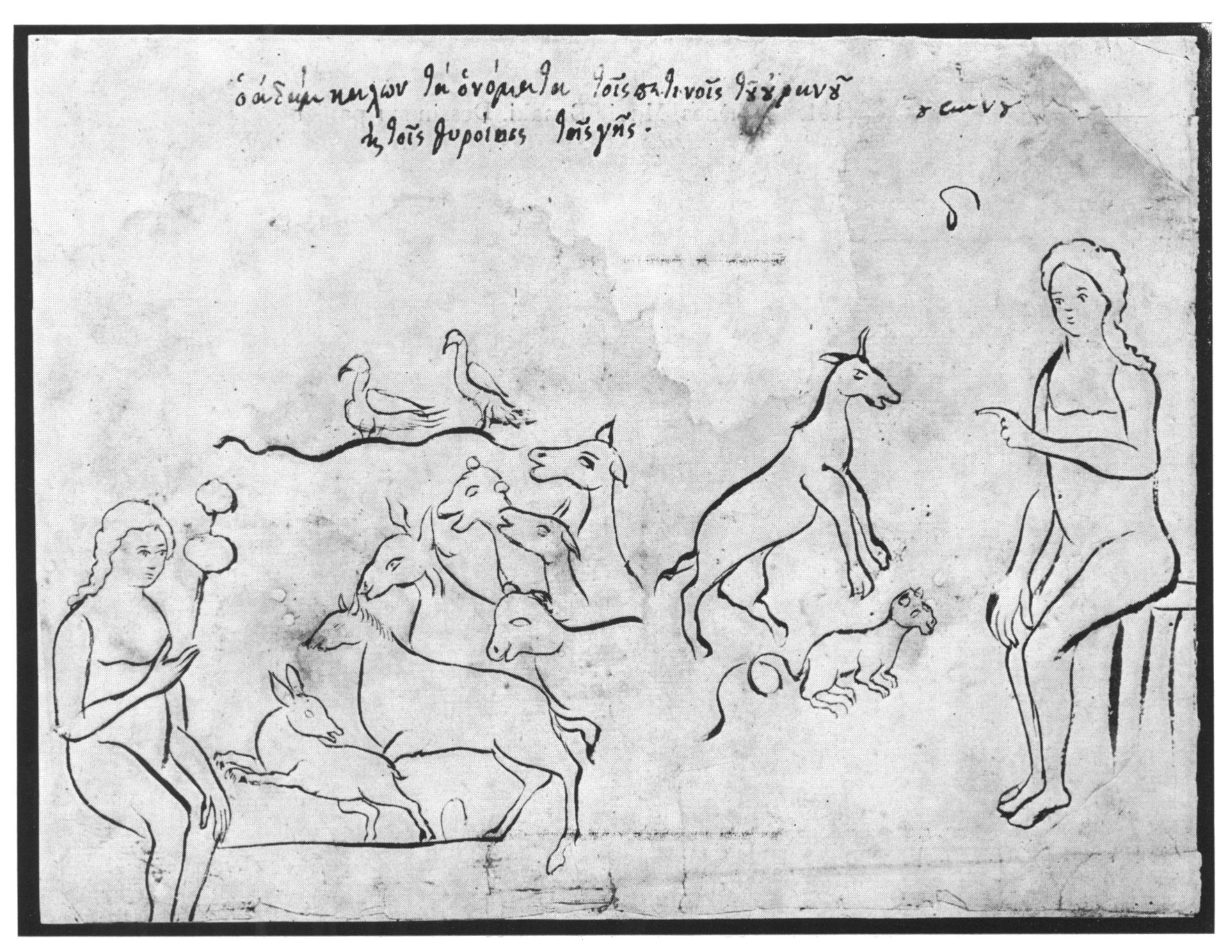


98. Coupole. Note du maître

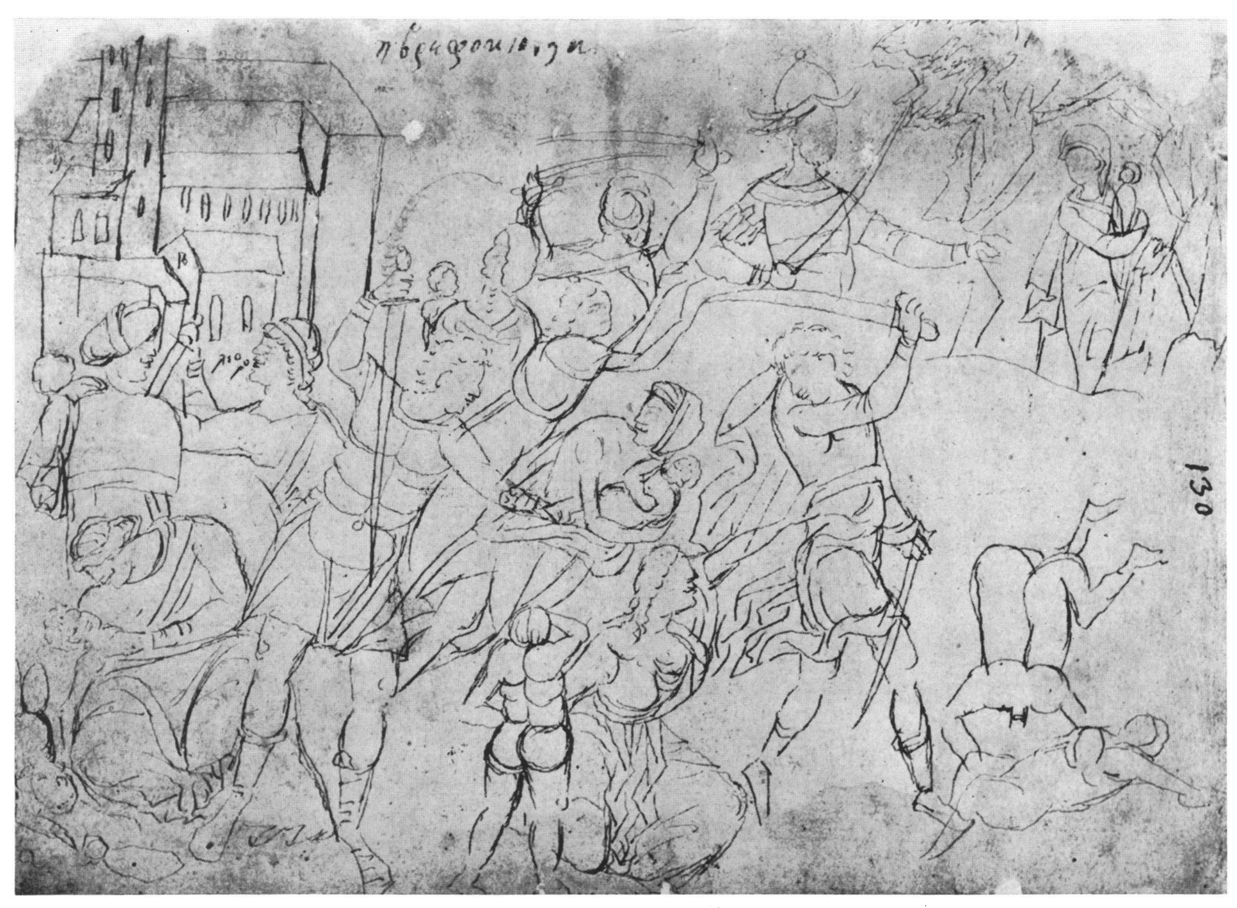
Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Naos



99. Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Narthex.
Adam donne des noms aux animaux.



100. Athènes, Musée Benaki. Dessin sur papier.
Adam donne des noms aux animaux.



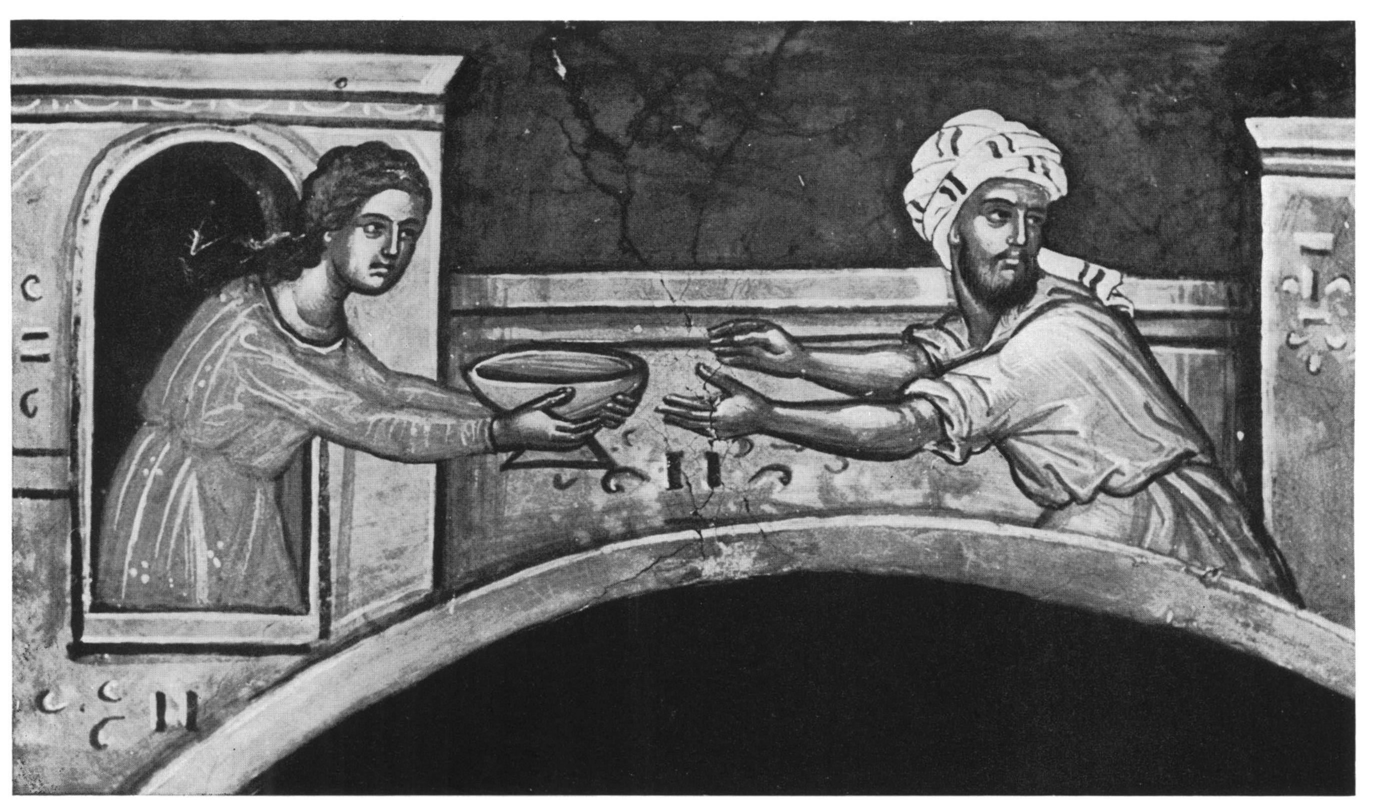
101. Athènes, Musée Benaki. Dessin sur papier



102. Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos (dessin après Millet).
Massacre des Innocents

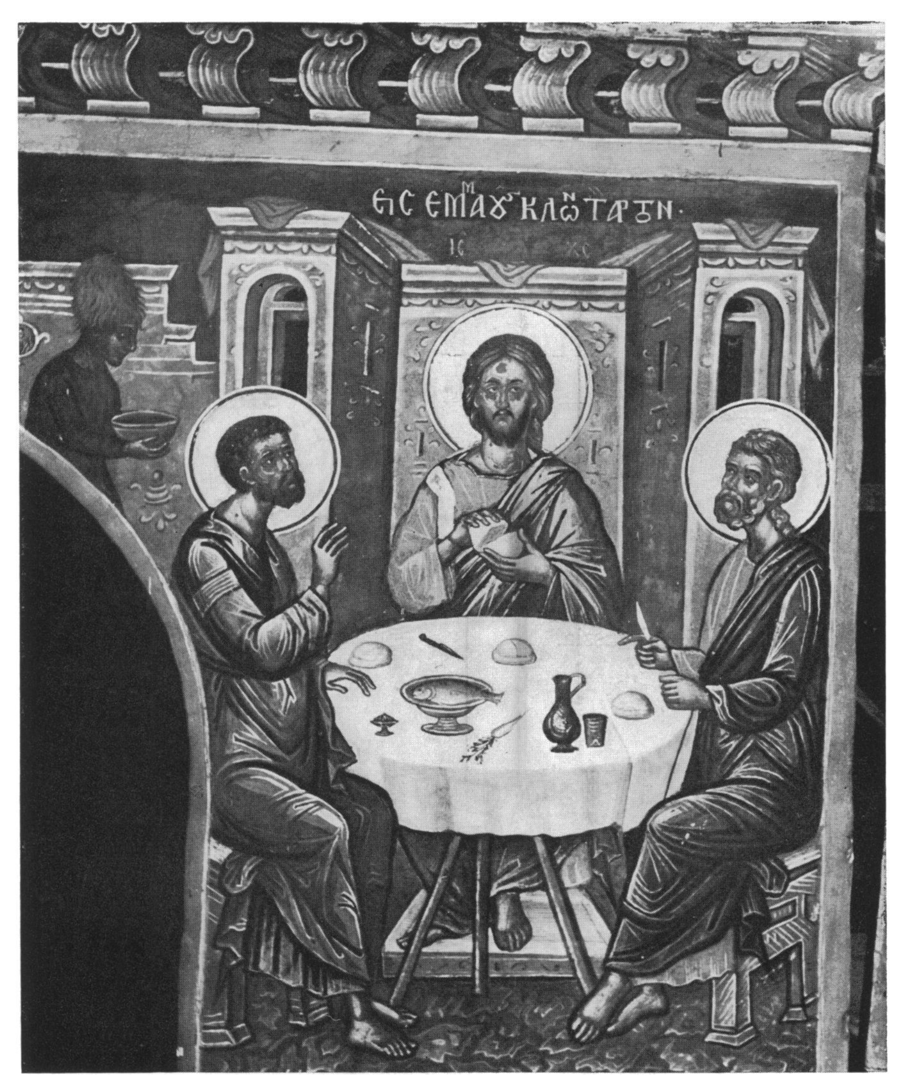


103. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita, Naos.
Massacre des Innocents, détail (pendant restauration)

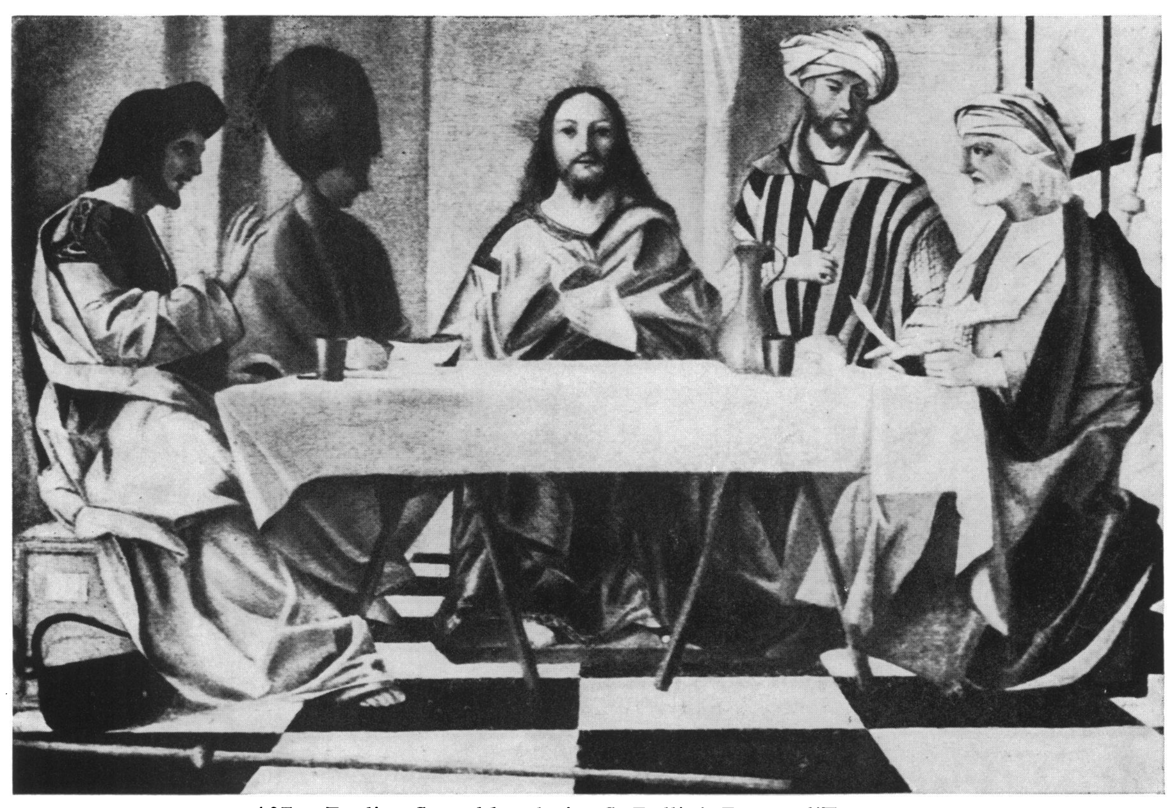


104. Mont-Athos, Monastère de Stavronikita. Repas d'Emmaüs, détail

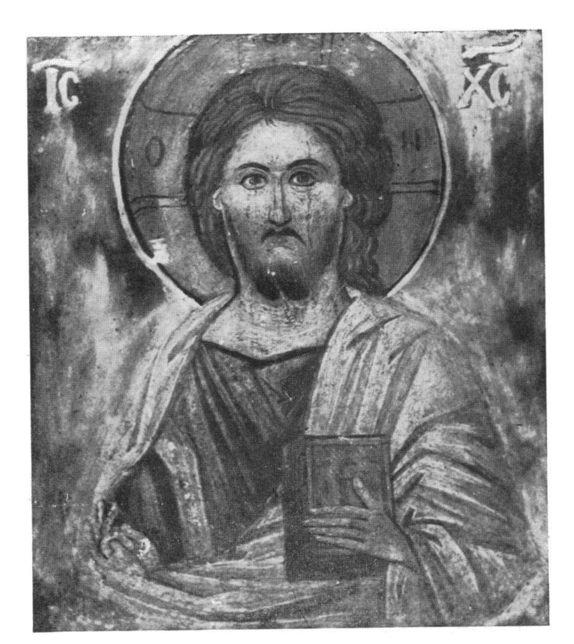
105. Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos. Repas d'Emmaüs, détail



106. Mont-Athos. Monastère de Stavronikita, Naos. Repas d'Emmaüs



107. Berlin, Gemäldegalerie. G. Bellini, Repas d'Emmaüs



108. Mont-Athos, Karyès, Molyvokklissia.
Fragment de fresque, Christ



109. Saint Christophe



110. Panneau décoratif

Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas

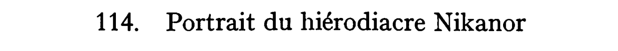
111.



112.

Météores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Naos, coupole. Croquis

113. Portrait de Denys, métropolite de Larissa



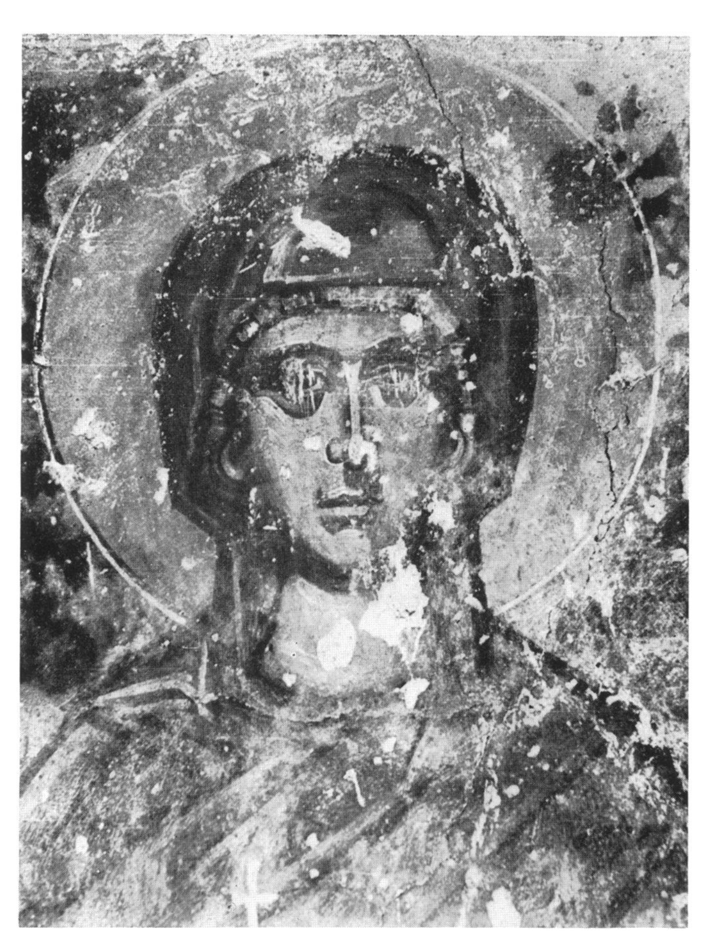
114. Portrait du hiérodiacre Nikanor

Météores, Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas, Narthex

115. Portrait de l'empereur Jean Tzimiscès, dètail

116. Portrait de Néophyte, métropolite de Véria, détail

Mont-Athos, Monastère de Lavra, Naos

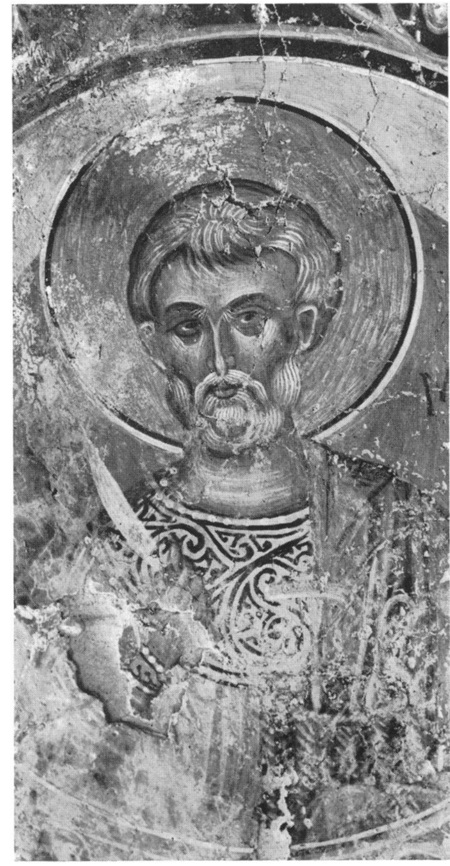


117. Sainte Julite

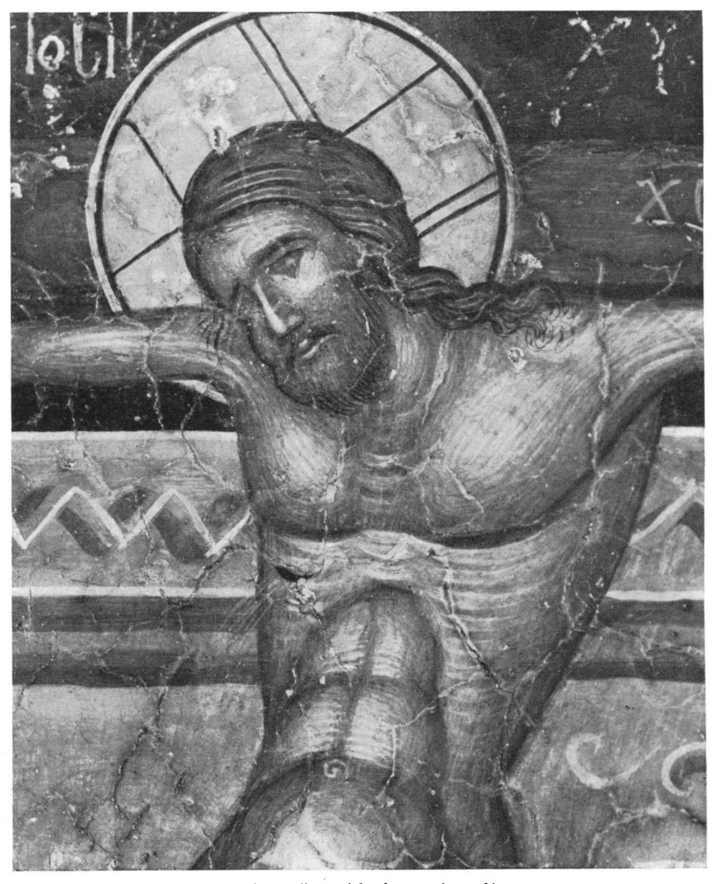


118. Sainte Pélagie

Crète, Village de Hagia-Paraskévi, Eglise de la Vierge (1516)



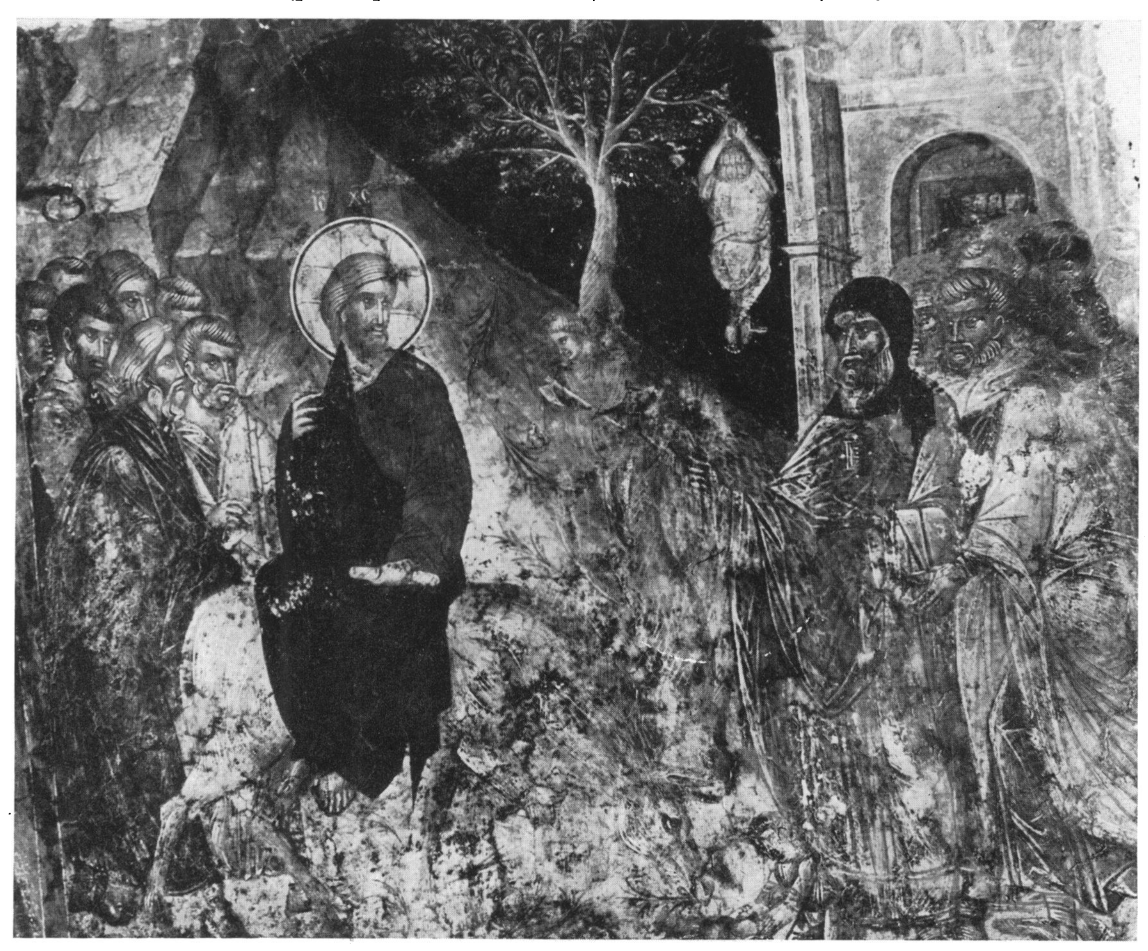
119. Saint Romanos



120. Crucifixion, détail

Crète, Village d'Apano-Symi, Eglise de Saint-Georges
(peinte par Manuel Phokas [1445])

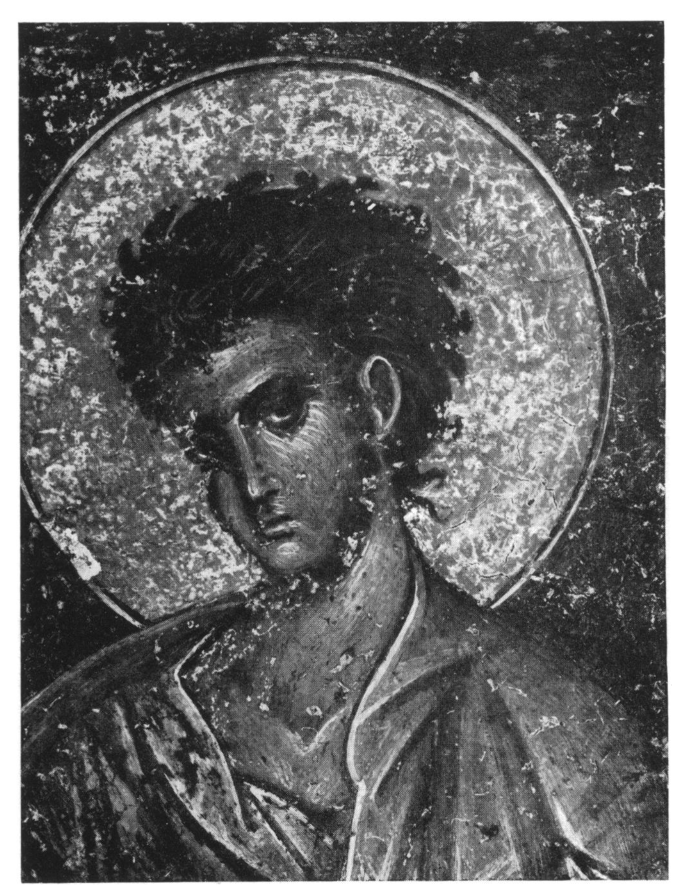
121. Crète, Village d'Embaros, Eglise de Saint-Georges (peinte par Manuel Phokas). Ascension, détail (1445)



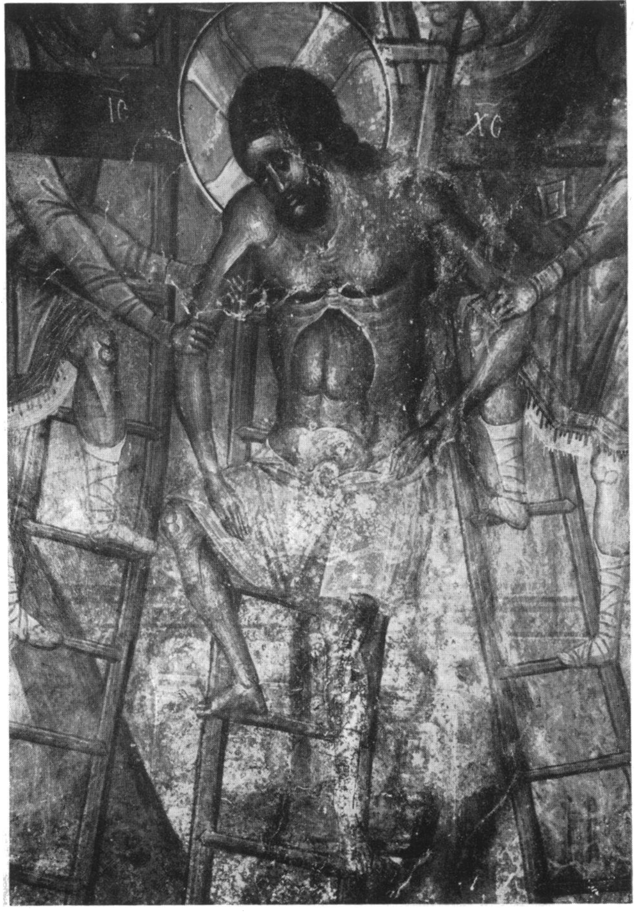
122. Crète, Village de Sklavérochôri, Eglise de la Vierge. Entrée à Jérusalem, détail



123. Crète, Village d'Episkopi-Pédiados, Eglise de Saint-Athanase. Ange officiant, détail



124. Mistra, Périvleptos. Prophète, détail

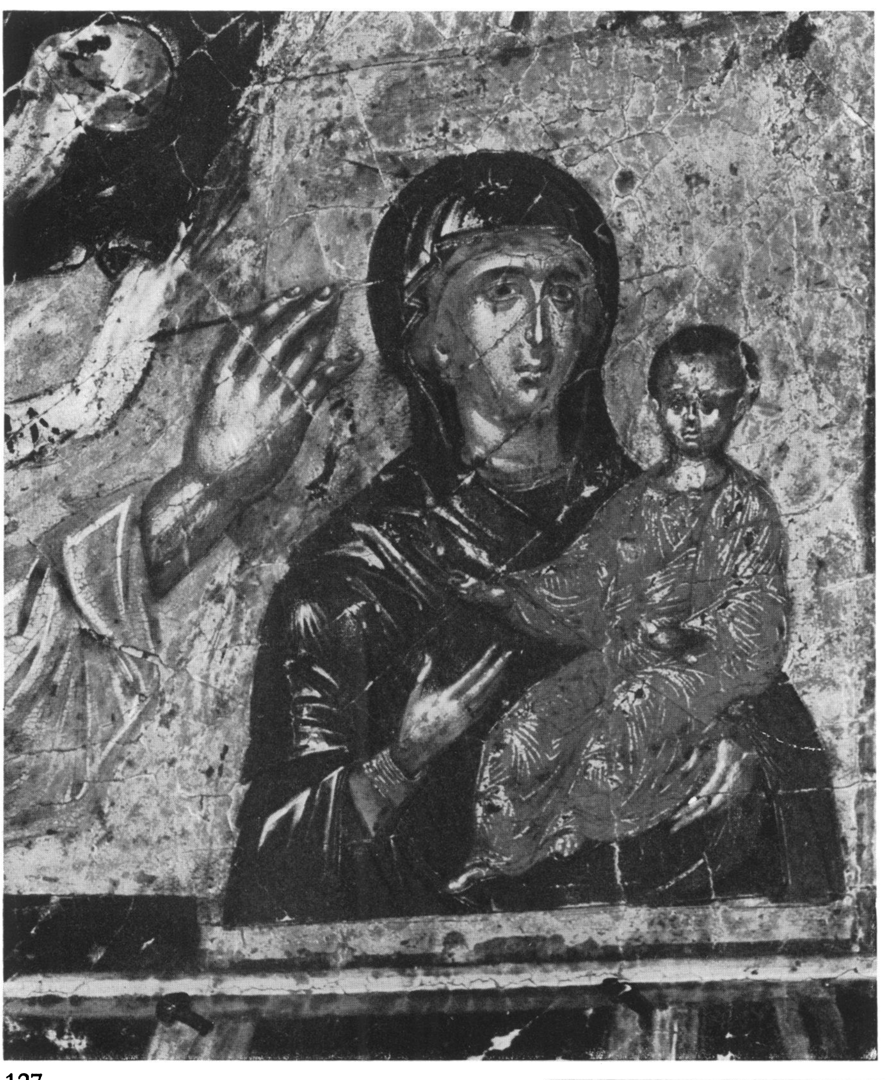


125.



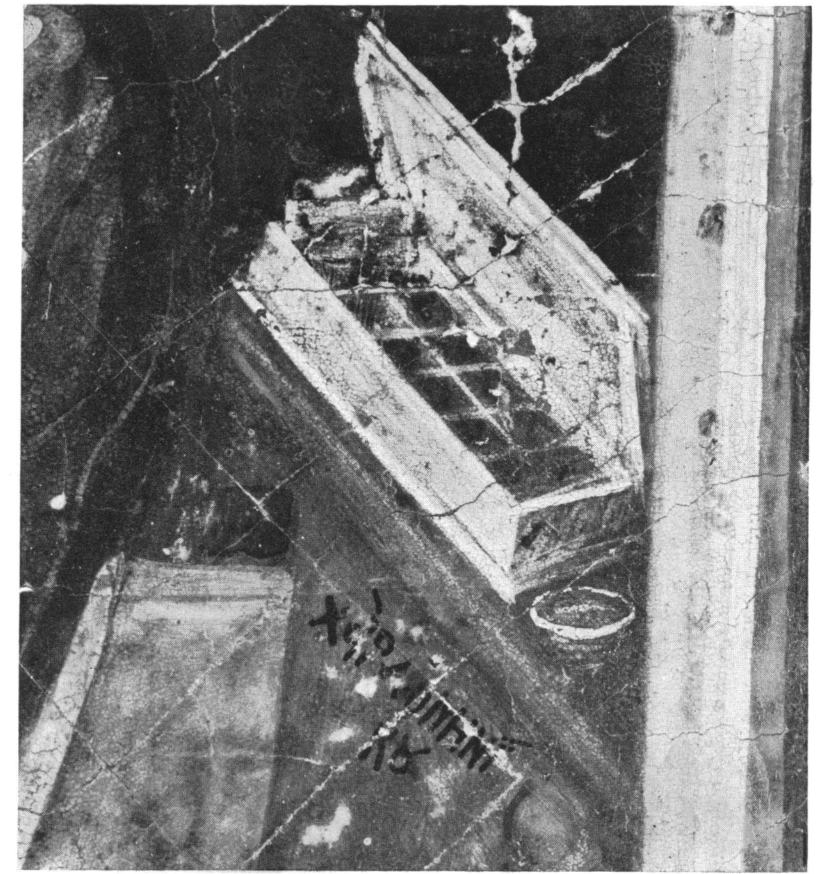
126.

Mistra, Périvleptos. Mise en Croix, détails



127.

Athènes, Musée Benaki.
Doménikos (Théotokopoulos),
Saint Luc peignant la Vierge,
détails



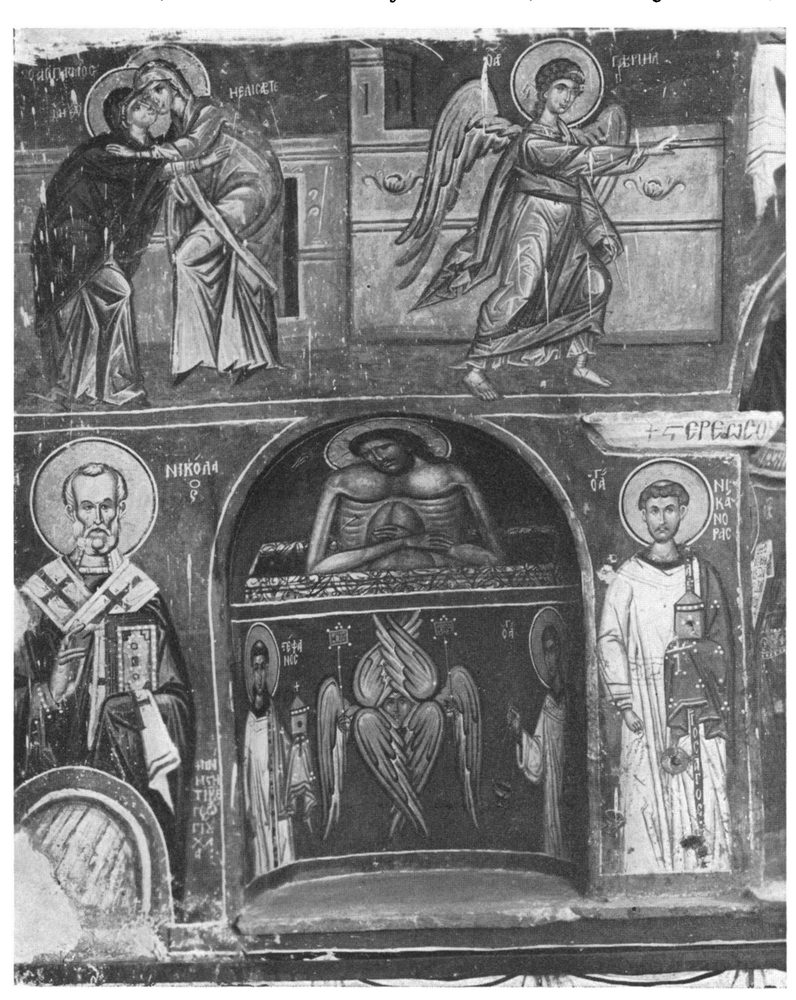
128.



129. Athènes, Collection P. Canellopoulos. Icone, Entrée à Jérusalem



130. Mont-Athos, Monastère de Dionysiou. Icone, Entrée à Jérusalem, détail



131. Mont-Athos, Protaton, Chapelle du Prodrome (1526), mur est



132. Mètéores, Monastère de la Transfiguration (Météoron), Sanctuaire. Crucifixion (1483)